



**EL TABERNÁCULO DE LA VIRGEN DE LOS REYES
Y LA MEMORIA DOCUMENTAL
DE OTROS TABERNÁCULOS GÓTICOS
DE LA CATEDRAL DE SEVILLA***

THE TABERNACLE OF THE ‘VIRGEN DE LOS REYES’
AND THE DOCUMENTARY MEMORY OF OTHER GOTHIC
TABERNACLES OF THE CATHEDRAL OF SEVILLE

Teresa Laguna Paúl
Universidad de Sevilla
teresalaguna@us.es

<https://orcid.org/0000-0003-3266-5552>

Received: 11/11/2019 – Accepted: 13/01/2020

Resumen

Estudio del tabernáculo de la Virgen de los Reyes (h. 1278) y su instalación en la capilla Real renacentista (1579). Revisión y noticias documentales del tabernáculo encargado al orfebre Sancho Martínez (1366), aportaciones al conocimiento del tabernáculo de la Virgen de la Sede y al tardogótico de la Virgen de la Antigua (1497-1499) de la catedral de Sevilla.

Palabras clave

Catedral de Sevilla, tabernáculo gótico, tabernáculo de plata, pintura gótica, escultura gótica, orfebrería gótica, microarquitectura.

* Grupo PAI *Laboratorio de Arte* (HUM-210). Investigación del proyecto *El patronazgo artístico en el Reino de Castilla y León (1230-1500). Obispos y catedrales II* (HAR2017-88045-P) del Ministerio de Economía y Competitividad y cofinanciado con fondos FEDER. Agradezco a la catedral de Sevilla acceder al retablo de la Virgen de los Reyes; a Is. Aguirre Landa, Is. González Ferrín, Fdo. Gutiérrez Baños, A. Jiménez Martín, A. J. Morales, J. A. Ollero Pina, Fco. Ortiz Gómez, R. Pérez de Castro, A. J. Santos Márquez y L. Vasallo las consultas en la redacción de este trabajo.

Abstract

Study of the tabernacle of the 'Virgen de los Reyes' (Virgin of the Monarchs, *c.* 1278) and its installation in the Renaissance royal chapel (1579). Review and documentary information of the tabernacle entrusted to the silversmith Sancho Martínez (1366), and contributions to the knowledge of the tabernacle of the 'Virgen de la Sede' (Virgin of the See) and to the Late Gothic one of the 'Virgen de la Antigua' (Virgin of the Old One [Cathedral], 1497-1499) of the cathedral of Seville.

Keywords

Seville cathedral, Gothic tabernacle, silver tabernacle, Gothic painting, Gothic sculpture, Gothic silverwork, microarchitecture.

La veneración y culto debido a las imágenes requiere de un espacio y de un mobiliario litúrgico que sacralice su disposición en el altar, y conforma en la topografía de los templos medievales escenografías litúrgicas bajo ciborios, tabernáculos, retablos o, incluso, doseletes de piedra, madera o metal. El doselete o el chapitel acoge la imagen y le da un espacio propio, un lugar donde realzarla para sensibilizar, preparar y evocar en el fiel la memoria de aquellos valores eternos que le impulsaban, desde una mentalidad medieval, a apoyarse en María como su intercesora y en los santos como sus protectores.

La conquista e incorporación de Sevilla al reino de Castilla determinaron la consagración de su mezquita aljama como catedral de santa María en 1248, y un proceso continuo de adaptación de su espacio a las necesidades del culto cristiano y de la corona, a la devoción de los fieles y a los compromisos funerarios adquiridos. La recuperación gráfica de aquel recinto monumental en continua transformación nos permite contextualizar el espacio de sus capillas y la disposición de sus altares antes de su derribo y de la construcción del templo gótico actual, igualmente modificado por las actuaciones renacentistas y barrocas, las renovaciones académicas, las restauraciones y las campañas de conservación posteriores.¹ En ese recinto medieval recibieron culto tres de las imágenes marianas más arraigadas en la religiosidad medieval sevillana: la Virgen de los Reyes, la Virgen de la Antigua y la Virgen de la Sede.

¹ Jiménez Martín/Pérez Peñaranda, 1997, pp. 22-31, fig. 3. Laguna Paúl, 1998, pp. 43-66, fig. 11; 2019, pp. 204-209, fig. 2. Almagro Gorbea, 2007, pp. 14-42, fig. 14 (esta reconstrucción, actualizada en 2009, fue publicada en Laguna Paúl, 2019, fig. 2).

La revisión de las fuentes documentales junto con la arqueología, entendida como un método de recuperación de obras perdidas o transformadas, nos guió en una investigación interdisciplinaria de la topografía y las escenografías litúrgicas de la capilla Real y del presbiterio de la capilla mayor de la catedral de Sevilla, cuyos altares presiden desde mediados del siglo XIII la Virgen de los Reyes y la Virgen de la Sede. La disposición de estos altares produjo cambios significativos en la catedral mudéjar, en las sucesivas etapas de la construcción del edificio gótico actual y de la capilla Real renacentista. La configuración espacial de la catedral mudéjar y las pautas artísticas de mediados del siglo XIII facilitaron la instalación en estos altares de tabernáculos con las alas de sus puertas abatibles cobijando ambas esculturas, y sus batientes permitían hacer visible u ocultar la imagen de culto sin recurrir a cortinas ni otras complejas instalaciones. El ritual de descubrimiento y ocultamiento de las imágenes marianas en la catedral hispalense está constatado, igualmente, en el altar de la Virgen de la Antigua, cuya arraigada devoción lo mantuvo exento después del derribo de la capilla mudéjar de san Pedro, y en otras imágenes encargadas para los nuevos altares góticos (Fig. 1).

La mayoría de estos tabernáculos góticos no alcanzaron las últimas décadas del siglo XVI, pero su rastro permanece en el archivo de la catedral de Sevilla y podemos conocer sus características artísticas o adentrarnos en sus programas figurativos. Recuperar o reconstruir la información de la materialidad de estos tabernáculos constituye una investigación constante que revaloriza y actualiza el trabajo de cuantos nos precedieron o comparten todavía nuestras tareas académicas e historiadoras desde que el cabildo de la catedral de Sevilla organizó la gestión administrativa y económica anual del templo, elaboró el curso de los aniversarios, de sus libros blancos y documentación que custodian sus archiveros y consultan incansablemente los investigadores desde el siglo XVII.

I. LA VIRGEN DE LOS REYES “EN UN TABERNÁCULO QUE ESTÁ MÁS ALTO QUE EL DE LOS REYES, MUY GRANDE, CUBIERTO TODO DE PLATA”

En la capilla Real de la primitiva catedral de Sevilla, Alfonso X llevó a cabo una empresa artística innovadora que aunó su ideario de exaltación mariana y su ideología del poder real desarrollada en las *Partidas* (1252-1288) y en el *Espéculo* (1255-1260), materializada en este recinto en la veneración a la Virgen de los Reyes y en el constante recuerdo a la figura de su progenitor Fernando III el Santo. La magnitud del proyecto, de las obras encargadas y terminadas antes de 1279 cuan-

do consta el traslado de los restos de la reina Beatriz de Suabia desde el monasterio y panteón de las Huelgas de Burgos, quedaron justificadas en la redacción de la cantiga CCXCII donde en una aparición *post mortem* Fernando III expone al orfebre Jorge de Toledo que comunique a su hijo cierta disconformidad en la topografía sacra preestablecida y, además, le indique la necesidad de trasladar y colocar su escultura arrodillada a los pies de la Virgen y de su Hijo, a quienes debía su reino.²

El carácter y singularidad de esta capilla fueron señalados en una *Memoria descriptiva* del año 1345 conocida a partir de algunas copias manuscritas existentes en las bibliotecas sevillanas del siglo XVII, como la que perteneció a Hernán Pérez de Guzmán († 1460) que transcribió Diego Ortiz de Zúñiga en la librería del conde de Villalumbrosa y publicó en 1677.³ Este texto, reeditado en varias ocasiones, constituye una información capital para comprender la configuración del recinto antes de que, en el mes de febrero de 1433, el rey Juan II cediera su emplazamiento al cabildo para que este pudiera alojar provisionalmente en ella el presbiterio de la capilla mayor, derribar la mitad occidental del templo mudéjar e iniciar las obras del templo gótico actual.⁴ La cantiga CCXCII señala al orfebre Jorge de Toledo como el autor de las piezas y del mobiliario de plata encargado por Alfonso X, mencionados en la descripción publicada por Ortiz de Zúñiga, que situó a la “imagen de Santa María, que semeja que esta viva con su Fijo en el brazo, en un tabernáculo que está más alto que los Reyes, muy grande, cubierto todo de plata”, vestida con las mismas ropas regias que los simulacros mayestáticos de los reyes, los cuales estaban sentados en una sedilia triple a la izquierda de la Virgen y frente a sus sepulturas. La Virgen llevaba una corona “de oro en que están muchas piedras granadas” y “un anillo en el dedo, de oro en que está una piedra rubí, tamaño como de una nuez e dicen que hay de plata en el tabernáculo y en la Imagen de Santa María y de el su Fijo, más de diez mil marcos de plata, en que están engastadas dos mil piedras zafiros e rubíes e esmeraldas e topacios e de todas piedras preciosas, menudas muchas de ellas”. En el chapitel del tabernáculo, sobre la cabeza de la Señora, había “quatro piedras esmeraldas en los cuartos que son tamañas cada una como una castaña. E estaua somo de el chapitel un rubí tamaño como de una nuez e

² Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. B.R. 20, ff. 10v-11v.

³ Ortiz de Zúñiga, 1795-96 [ed. original 1677], t. 2, pp. 143-145.

⁴ Jiménez Martín/Pérez Peñaranda, 1997, pp. 35-42. Laguna Paúl, 2001, pp. 235-251. Jiménez Martín, 2013, pp. 120-124.

quando abren aquel tabernáculo de noche oscuro relumbran aquellas piedras como candelas”.⁵

La descripción expone la suntuosidad de los elementos más emblemáticos de este recinto, representados en dos sellos de placa góticos de la capilla Real que insertó Alonso Muñiz en su *Insinuación apologética* de 1686 y perpetuó el cabildo de capellanes reales posteriormente (Fig. 2). Estos sellos sintetizan, además, otras partes fundamentales del espacio arquitectónico, como fueron las rejas perimetrales que acotaron el espacio de siete naves de profundidad y ocho arcadas de anchura de la aljama almohade (440 m²) y los escalones de acceso a la parte alta de la capilla que, implícitos en la *Crónica de Juan II*, confirman la existencia de la doble altura del recinto omitida en esta descripción y capital para la organización de la topografía cultural, para la percepción de los ceremoniales litúrgicos y de los aniversarios regios.⁶ La arquitectura de la aljama almohade, cuyos aliceres y tablas del artesonado se situaban a unos 12,10 m de altura, facilitó la doble altura de esta capilla con la construcción de una plataforma abovedada que configuró el espacio cultural superior, presidido por la Virgen de los Reyes con unos 6,5 o 7 m de alto hasta el límite del artesonado.⁷ La monumentalidad de su doble altura y su topografía sacra marcaban unos planos jerárquicos ascendentes que, percibidos desde las naves exteriores, impactaban y sobrecogían a los fieles no solo por el tamaño natural de los simulacros reales y las características de la imagen mariana, sino también por la disposición y envergadura del mobiliario (Fig. 1). Las cotas establecidas permiten suponer que la mesa del altar, dispuesta sobre tres escalones, tendría 1 m de altura y bastante profundidad para instalar detrás y por encima de ella el tabernáculo con la escultura de la Virgen de los Reyes sedente y de tamaño natural, que pudo superar con sus chapiteles los dos metros de altura; una obra calificada de “muy grande” en la *Memoria descriptiva* de 1345.

La concesión de Juan II dio viabilidad a la construcción de la catedral gótica y determinó en el transcurso de 1433 el traslado de la Virgen, de los ataúdes de los cuerpos reales y sus simulacros, del mobiliario y de todo el ajuar litúrgico a un espacio cultural provisional habilitado en el ángulo noreste del patio de los Naranjos, en una estancia alta de la nave del Lagarto. Las condiciones de con-

⁵ Ortiz de Zúñiga, 1795-96 [ed. original 1677], t. 2, pp. 143-145. *Memoria...*, 1345, f. 6r-v. Gestoso y Pérez, 1890, p. 329. Laguna Paúl, 2013a, pp. 53-77.

⁶ Muñiz, 1686, ff. 60r-61v. Laguna Paúl, 1998, pp. 58-61; 2001, pp. 235-251; 2009b, pp. 116-133; 2012, pp. 175-231; 2013a, pp. 53-77; 2013b, p. 8; 2018b, pp. 230-240; 2019, pp. 218-225. Sanz Serrano, 1998, figs. 1-4.

⁷ Laguna Paúl, 2009, fig. p. 121; 2018b, pp. 232-236; 2019, pp. 209-214 y 220-225. Jiménez Sancho/Jiménez Martín, 2019, p. 6.

servación de este lugar obligaron a otra mudanza en 1543 a la parte baja en la nave de los Caballeros, junto a la capilla del Sagrario viejo, hasta que concluyó la dilatada construcción de la nueva capilla Real. En junio de 1579 trasladaron e instalaron solemnemente en el altar mayor del nuevo recinto renacentista a la Virgen de los Reyes con su tabernáculo, depositaron el relicario del cuerpo de san Leandro en la alacena interior de la mesa del altar y los ataúdes con los cuerpos del Fernando III, su mujer Beatriz de Suabia y su hijo Alfonso X en un lugar preferente, sobre un amplio basamento de piedra decorado con los epitafios del monumento funerario erigido por el rey Sabio a su padre. Este basamento muestra en el frente las inscripciones conmemorativas de la terminación de la capilla en época de Felipe II, separadas por cuatro relieves de virtudes.⁸

En el transcurso de estos ciento cuarenta y seis años, los monarcas encargaron varias inspecciones y visitas a su capilla que generaron una información concreta del estado de sus enseres, alhajas y cuerpos reales, con independencia de los inventarios puntuales que desde 1393 tenía obligación de realizar anualmente y conservar por escrito el Tesorero de la capilla. La documentación de las ocho visitas realizadas entre los años 1500 y 1567 estaba encuadrada en dos libros del archivo de esta capilla Real que no han sido localizados todavía, pero consultaron en su día Joaquín J. Rodríguez de Quesada para redactar su *Fundación de la capilla Real* (1756-75) y Alonso Muñiz, quien transcribió parcialmente las informaciones de 1535 y 1563 en su *Insinuación apologética* (1686), cuyo extracto publicó José Gestoso.⁹ La localización de unas transcripciones completas de la visita de 1500, que publiqué hace una década junto con su estudio,¹⁰ permitieron investigar y dar a conocer la riqueza de la llamada corona de las águilas, que perteneció a la reina Beatriz de Suabia y conservó la Virgen de los Reyes hasta primeros de abril de 1873, y las características materiales del mobiliario encargado por Alfonso X a Jorge de Toledo antes de 1279, sus modelos de inspiración en la arquitectura francesa de la primera mitad del siglo XIII y sus relaciones con otras microarquitecturas en plata y marfil contemporáneas, que ampliaré en esta investigación con nuevas informaciones relativas a las transformaciones documentadas al instalarlo en la capilla renacentista en 1579.¹¹

⁸ Sigüenza, 1996 [1579]. Gestoso y Pérez, 1890, pp. 316-320. García Bernal, 2008, pp. 186-193. Morales, 2012, pp. 237-242.

⁹ González Ferrín, 2012, pp. 62-64 y 73. Gestoso y Pérez, 1890, pp. 331-332.

¹⁰ Laguna Paúl, 2009a, pp. 219 y 231-237. Existe un original conservado en AGS, RGS, 15001,25.

¹¹ Laguna Paúl, 2009a, pp. 217-237; 2013a, pp. 53-77; 2015, pp. 345-361.

A comienzos del año 1500, cuando Don Luis de Castilla visitó, por orden de los Reyes Católicos, la capilla Real reubicada entonces en una dependencia alta de la nave del Lagarto, apenas pudo señalar la disposición del mobiliario, ataúdes y simulacros, enseres y ornamentos litúrgicos. El sábado 27 de enero, aproximadamente a las cinco de la tarde, este capellán real y Prior de Aroche describió el tabernáculo como un templete de cuatro columnas cubierto con placas de plata blasonadas con las armas de Castilla y León, al igual que las bóvedas pintadas de época alfonsí en el monasterio y mausoleo real de las Huelgas de Burgos. Sus puertas tenían en la parte interior alineaciones cromáticas con piedras verdes, moradas y azules. Sobre este mueble había “otro chapitel” de madera, o tabernáculo, enchapado de plata con las alas abatibles y sus paneles de madera pintados con los mismos emblemas heráldicos, que podían cerrarse con una llave.¹²

Las referencias de los libros de visita de 1535 y 1563, que Alonso Muñiz incorporó en los puntos 27 y 28 de su obra, aportan mayor información de ambos tabernáculos, cuyos chapiteles tenían gabletes en los frentes y torres en los ángulos, que apoyaban en columnas de madera chapadas en plata con los blasones de Castilla y León. El mueble interior presentaba el anverso de sus alas abatibles forradas con las indicadas láminas argénteas y piedras de diversos colores, mientras que el reverso de las puertas o alas abatibles del mueble exterior eran paneles de madera pintados con las mismas armas reales; las chapas de plata heráldicas cubrían, por tanto, el reverso del tabernáculo interior y el anverso del exterior. El diseño general de la obra evocaba el tabernáculo representado en la cantiga XXXIV del *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María* (San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca, ms. T-I-1, fol. 50r) y el templete del gran relicario de la Sainte-Chapelle parisina de Luis IX dibujado por François Roger Gaignières a comienzos del siglo XVIII (París, Bibliothèque Nationale de France, Gaignières, 78). La arquitectura de este se encuentra omnipresente en la orfebrería y marfiles del siglo XIII, y el rosetón de plata dorada que aún se conserva en la capilla Real de Sevilla sintetiza elementos de la rosa del crucero meridional de Laon (h. 1180-1190) con el cierre de la balaustrada de la fachada occidental de Notre Dame de Paris (h. 1235-1245). Esta disposición dúplice del tabernáculo de la Virgen de los Reyes no fue excepcional, ya que fue representada en las pinturas firmadas por Antón Sánchez de Segovia en el muro oriental de la capilla de san Martín de la catedral vieja de Salamanca en 1262, cuya tipología relacionó Fernando Gutiérrez

¹² Laguna Paúl, 2009a, pp. 222-223 y 236. AGS, RGS, 15001,25.

Baños con una “capiella de fuste pyntada” inventariada en 1275 en esta misma catedral (Fig. 3).¹³

La instalación de tabernáculos dobles en algunos altares puede obedecer a la necesidad de ocultar el interior, el que sacraliza la imagen, con otro mueble-tabernáculo exterior de protección cuyos batientes abiertos podrían, o no, mostrar un programa iconográfico en los oficios y celebraciones litúrgicas. En Salamanca el tabernáculo pintado interior, dispuesto alrededor de una ventana, convertida por el desarrollo figurativo en una hornacina, presenta una retícula bicolor de lises que parece anticipar las chapas metálicas de este sevillano, mientras las pinturas del plano del muro evocan los batientes o alas abatibles del otro tabernáculo mayor que cobija visualmente al anterior y despliega su iconografía como posteriormente la desarrollarán los retablos esculpidos o pintados. El planteamiento iconográfico y la suntuosa riqueza material de los tabernáculos de la Virgen de los Reyes omiten cualquier representación de la vida de María o de su Hijo. Por el contrario, exaltan la riqueza de los valores de la Virgen como reina del universo mediante gemas y perlas, y de la monarquía castellano-leonesa como su defensora, promotora y súbdita de Ella. Sus emblemas heráldicos testimoniaban no solo su vinculación a un recinto real, sino que también, en este caso, reforzaban la legitimidad dinástica y la sacralidad del poder expuestas por Alfonso X en sus *Partidas*: “vicarios son de Dios los reyes cada uno en su reino...”, ya que “así puso Dios al rey, en medio del pueblo, para dar igualdad e justicia a todos comunamente, porque puedan vivir en paz” (Fig. 4).¹⁴

Los traslados y el paso del tiempo incidieron en el estado de conservación de estos tabernáculos de la Virgen de los Reyes. La documentación conocida y las citas de los libros de las visitas recogidas por Alonso Muñiz indican desprendimientos en los revestimientos argénteos de ambos y de las piedras del tabernáculo interior, reflejados en los informes de los oficiales encargados de las inspecciones y en los inventarios del Tesorero de la capilla, ya que algunos elementos caídos y placas heráldicas los guardaban en una caja y su estructura apenas tuvo alteraciones hasta su instalación en la capilla renacentista en 1579.

La Virgen, sentada en una cadira de madera enchapada en plata con castillos y leones y con los brazales terminados en manzanas redondas, estaba cobijada bajo un chapitel de planta cuadrada apoyado en cuatro columnas. El chapitel estaba completamente forrado con placas heráldicas en plata dorada y presentaba un

¹³ Laguna Paúl, 2013a, pp. 66-72. Gutiérrez Baños, 2005a, t. 2, pp. 143-153; 2005b, pp. 13-64; 2011b, p. 398.

¹⁴ *Partidas*, 2,1. Laguna Paúl, 2009, p. 123. Fernández-Viagas Escudero, 2017, pp. 61-80.

gablete en cada uno de los frentes exteriores y una torre sobre cuatro pilares en cada ángulo, rematada con un elemento floral. En 1563 este tabernáculo interno tenía su bóveda cubierta por ciento cuarenta placas y, en esta, engarzadas cuatro piedras medianas, un doblete grande y ocho piedras grandes sobre la cabeza de la Señora. Los enchapados del interior de las alas abatibles y la pared del fondo eran unas placas de plata dorada de mayor tamaño que las del chapitel y en su anverso contabilizaron trescientas setenta y tres piedras verdes, azules, coloradas y numerosas “berucas mayores y menores” (perlas barrocas o imperfectas), que conformaban un halo brillante alrededor de la Señora, alternando con “figuras chiquitas de imagen” acopladas a la retícula cuadrada del enchapado argénteo. Había además otros cuarenta y siete “engastes” de piedras, lo que confirma la existencia de dos técnicas en el montaje de las gemas. Testimonio de estos engarces son los tres dragones góticos que todavía forman parte de la montura de una gran piedra verde descrita en un auto capitular de 1670, cuya ubicación evoca la posición de una clave, como ya destacó José Gestoso.¹⁵ El autor de la *Memoria descriptiva* de 1345 menciona que cuando abrían el tabernáculo por la noche estas piedras “relumbraban como candelas”, y dicho resplandor fue esquematizado mediante seis estrellas en el fondo del tabernáculo de uno de los sellos medievales de la capilla Real, que hasta la fecha son las únicas representaciones de este altar anteriores a los cuadros de caballete del siglo XVII (Fig. 2).¹⁶

Este tabernáculo interno permanecía dentro de otro mayor armado sobre “quatro varas de plata”, con un chapitel recubierto con placas del mismo material que presentaba otros “quatro torreones” en los ángulos y “tres claraboyas redondas”, en el frente y en las caras laterales, semejantes a los pintados en Salamanca y tallados en el tríptico de Palma (Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, inv. I.4874),¹⁷ entre otras piezas de marfil del siglo XIII. Las alas abatibles del tabernáculo exterior estaban articuladas mediante “tres barretas con sus goznes”, el anverso enchapado con láminas de plata heráldicas y el reverso con los mismos castillos y leones pintados sobre la madera, según la visita realizada en enero de 1500. El tamaño y perfil de estas puertas se acoplaba a la geometría de los gabletes del chapitel. Las puertas presentaban varios *crochets* y un elemento floral en el vértice (“remates y una flor”).¹⁸

¹⁵ ACS, FCR, caja 3, exp.9, f. 3r-v. ACS, FCR, libro 6(78), f. 1r. Gestoso y Pérez, 1890, p. 333.

¹⁶ Muñiz, 1686, f. 61r-v. Laguna Paúl 2013a, pp. 59 y 63-65; 2018b, p. 232, fig.4. Sanz Serrano, 1998, pp. 56-57.

¹⁷ Estella Marcos, 1984, pp. 167-169.

¹⁸ Muñiz, 1686, f. 60r-v. Laguna Paúl, 2009a, pp. 221 y 236; 2013a, pp. 66-71.

En 1563 este tabernáculo exterior tenía una “repisa” decorada con cincuenta y nueve “figuras de san Leandro y san Isidoro y el santo Rey y ángeles” y apoyaba en la llamada “la peana de abajo” con un “follaje cincelado” que lo elevaría sobre la mesa del altar.¹⁹ Ambas decoraciones habían sido omitidas en la visita del año 1500 porque su iconografía debe de obedecer a una modificación del siglo xvi anterior a los traslados a la capilla Real renacentista en 1579, ya que en origen su peana tendría un carácter heráldico equiparable al de la llamada “Madonna” de Madrid, donada por Sancho IV al monasterio de Santo Domingo el Real,²⁰ o a la Virgen de la Barda del antiguo monasterio cisterciense de Santa María la Real de Fitero, entre otras.²¹ Los cambios en la peana serían, por tanto, anteriores al traslado a la capilla Real renacentista en 1579, cuando consta que el tabernáculo tuvo una intervención importante para acondicionarlo a las necesidades del nuevo altar, que dará a conocer junto con la noticia de otra actuación efectuada en 1614 de cuyo alcance únicamente consta que el tabernáculo fue “renovado” en el domicilio de Don Antonio de Bobadilla, jurado y guarda de la capilla, quien sufragó esta actuación con un importe superior a 10.000 ducados.²²

Al diseñar el espacio del altar de la Virgen de los Reyes en la capilla renacentista, el cabildo y los sucesivos maestros mayores que estuvieron a cargo de esta obra establecieron las necesidades relativas a la topografía sacra del nuevo espacio, como expuso ya Alonso Rodríguez en su informe de 1513 al señalar que el ábside de la capilla tendría un retablo de madera dorado que alojaría en medio a Nuestra Señora de los Reyes “con su tabernáculo que agora tiene”. Con esta finalidad, abrieron en el muro oriental del ábside una amplia hornacina de arco de medio punto, construida antes de 1552, cuando la obra había superado la altura de la cornisa y Pedro de Campaña diseñó el relieve de la vocación de Isaías que talló Lorenzo del Bao, el cual remata el medio punto sobre este altar.²³ Este nicho de 22 pies de altura, 13,5 de anchura y 4,5 de fondo plano (670,56 cm x 411,48 cm x 137,16 cm),²⁴ fue pensado o diseñado para instalar el tabernáculo gótico de la Virgen y su peana por encima del altar, que avanza desde el fondo flanqueado por dos columnas renacentistas y tiene un gran depósito en el centro para alojar en origen el relicario del cuerpo de san Leandro.

¹⁹ Muñiz, 1686, ff. 60r-61r. Laguna Paúl, 2013a, pp. 67-68.

²⁰ Lucía Gómez-Chacón, 2018, pp. 343-346.

²¹ Fernández-Ladreda, 1989, pp. 141, 146 y 151-154.

²² AGS, PEC, 281, 1/4, ff. 121-21v.

²³ Morales, 1979, pp. 39-50 y 43. Guerrero Vega, 2010, p. 63, n.º 34.

²⁴ AGAS, FA, legajo 9783, exp. n.º 8.

La medida de la base del conjunto del tabernáculo alfonsí, sin contar las alas abatibles desplegadas, sería de aproximadamente un metro de lado. Su altura superaría con creces los dos metros, a tenor de las reconstrucciones de la capilla mudéjar que sitúan el altar centrado en el fondo de un intercolumnio, del tamaño de la mesa de altar actual de 3,70 m de largo, del fondo de la hornacina renacentista de la capilla Real, de algunos cuadros de este altar fechados en la primera mitad del siglo xvii que analizaré, y de las proporciones del cuerpo inferior del retablo-tabernáculo de Luis Ortiz de Vargas (1644-1649). Este artista dejó un fondo libre de 120 cm hasta la línea del cierre de las puertas barrocas de 371 cm de alto con cuatro batientes plegados de 89 cm cada hoja, incorporó en el baldaquino de la Virgen algunas partes del chapitel medieval exterior de plata dorada, que tiene actualmente 109 cm de frente y 78 cm de fondo, y situó la bóveda interna de plata prácticamente a 210 cm por encima de la tapa de la peana, sostenida esta por ángeles y decorada con el medallón en altorrelieve de san José.

El largo y laborioso proceso constructivo de la nueva capilla Real concluyó en 1575, pero los traslados y la inauguración solemne se realizaron en la primavera de 1579. Durante estos cuatro años los mayordomos y contadores de la catedral prepararon, encargaron y abonaron a diversos artistas, proveedores y profesionales vinculados con el templo numerosas obras de ajuar litúrgico, altares y mobiliario, indicados, quizás, en la “traça” del informe que el cabildo envió a Felipe II en otoño de 1575, previo a los acuerdos, especificaciones y aprobación del protocolo a seguir en la traslación de los cuerpos reales, reliquias de san Leandro y Virgen de los Reyes en el mes de junio de 1579. En el transcurso de 1575 consta la realización de las puertas de madera de las sacristías y en el año siguiente la instalación de las vidrieras y cruz de hierro de la linterna, de las rejas de hierro que protegen los vanos de la sacristías, los pagos a Luis Hernández por los retablos pintados en los altares secundarios, acotados litúrgicamente con las barandillas de madera torneada entregadas por Bañares y Antón de Luque, que el pintor de la catedral Antón Pérez con sus colaboradores doraron y pintaron en color azul en los meses siguientes.²⁵

Al terminar estos trabajos, comenzaron los encargos relacionados con el altar de la Virgen, cuyos primeros pagos atañen a los herrajes del “caxón del altar mayor” en julio de 1577²⁶ y a la terminación de dos lámparas de bronce y hierro abonadas a Francisco López en enero de 1578, cuyo dorado y color llevó a cabo

²⁵ Morales, 1979, pp. 49-50 y 96-98.

²⁶ ACS, FC, 9624(284), f. 56r.

nuevamente el pintor de la catedral con sus colaboradores en el mes de marzo.²⁷ Simultáneamente, el tornero Bañares entregó “cuatro remates y seis florones para la silla y el tabernáculo” de la Virgen,²⁸ en marzo y abril el herrero Juan Barba alargó “veintiocho visagras abrazaderas” y realizó el herraje de la “caja de madera” de la Virgen,²⁹ cuyas puertas habían terminado de pintar el mismo Antón Pérez y sus ayudantes en la primera semana de mayo.³⁰

Estos últimos pagos atañen a la confección de un cajón de madera nuevo, realizado por el maestro de carpintería Alonso Ruiz y los carpinteros de la catedral con cargo a sus nóminas semanales, sin demasías ni horas trabajadas a destajo. Este estuche fue descrito en un inventario posterior como una caja que cubría el tabernáculo “por los lados con unas puertas de madera pintada, con su chapitel ençima, teñidas de azul por dentro con unas estrellas y por de fuera pintadas con sus castillos y leones, y en la delantera una ymagen de la salutación de nuestra señora con el ángel con un candado y un cerrojo sin seradura y dos aldavillas”.³¹ La iconografía de este gran estuche protector presenta vínculos con otras puertas pintadas o esculpidas en algunos tabernáculos góticos, y su estructura protegía la integridad y la conservación del tabernáculo de plata e, incluso, pudo sustituir a las cortinas que habitualmente cubrían los altares, cuyas imágenes únicamente se mostraban para la celebración de las misas, en los oficios de las horas, en las funciones solemnes y en los actos extraordinarios. La confección de esta caja estuvo determinada porque, con motivo del traslado a la nueva capilla Real, consideraron, por causas desconocidas todavía, retirar uno de los dos tabernáculos de plata que conformaban el altar medieval de la Virgen de los Reyes e instalar en la hornacina renacentista únicamente el primitivo tabernáculo exterior, que, como destacaré, es el representado en todas las pinturas del primer tercio del siglo xvii.

Concluidos estos trabajos, los contadores y mayordomo de la fábrica programaron los pagos destinados a cubrir el fondo de la hornacina renacentista, realizando artística e iconográficamente el tabernáculo de la Virgen. Estos trabajos conformaron el primer retablo de madera dorada de este altar con numerosas piezas de plata y otros elementos pintados. Los primeros pagos de telas y ma-

²⁷ ACS, FC, 9431(97), f. 7r. ACS, FC, 9625(285), ff. 27r, 27v y 28v. Sobre Antón Pérez, véase Serrera Contreras, 1977; 1984, pp. 361-363 y 400-401.

²⁸ ACS, FC, 9431(97), f. 30v.

²⁹ ACS, FC, 9625(285), ff. 27v, 38v y 40v.

³⁰ ACS, FC, 9625(285), ff. 40v y 41v.

³¹ ACS, FCR, caja 3, exp. 9, ff. 3v.

teriales de la “capa”³² comenzaron la primera semana de mayo de 1578 y desde entonces hasta mediados de octubre el batihoja Montedoy proporcionó 11.950 panes de oro y 600 de plata, cuyo número indica que los emplearían en cubrir la hornacina de 6,70 m de altura y 4,11 m de anchura con una estructura de madera dorada, en el “caxón del altar mayor” y en la “caxa de madera” de la Virgen, ya que los panes de oro habitualmente eran cuadrados y medían 20 cm de lado.³³ Las sucesivas entregas de este material fueron simultáneas con los trabajos de dorado y pintura desarrollados ininterrumpidamente por Antón Pérez con tres o seis de sus colaboradores durante catorce semanas.³⁴ A primeros del mes de agosto, el cabildo relevó al pintor de la catedral de este encargo y se comprometió con los pintores Luis Hernández y Vasco de Pereira para llevar a cabo por un importe 260 ducados “lo que falta del tabernáculo y pintar ciento y quatro cuadros del mismo tabernáculo las diez historias y los otros de otras cosas” que estaban concluidos a finales de octubre del mismo año.³⁵ Un mes antes, el 12 de septiembre, abonaron 56.003 maravedís al platero Hernando de Ballesteros el Viejo por “la plata y hechura de cosas del tabernáculo de Nra. Sra. de los Reyes”, cuyo importe hace pensar en una intervención en profundidad, ya que, además, en junio del año siguiente su hijo recibió los “pedaços de plata que sobraron del tabernáculo [...] con cuatro engastitos de plata” y una “patena dorada con unas armas esmaltadas con dos castillos y un león”, entre otras piezas a enajenar.³⁶

La sucinta descripción de estos asientos contables sugiere que el fondo del renacentista quedaría cubierto por una estructura reticular de madera dorada con pinturas decorativas y los casetones con las placas de plata heráldicas de las alas de las puertas abatibles del tabernáculo interior del conjunto alfonsí retirado entonces y otras realizadas por Hernando de Ballesteros el Viejo. Algunos marcos cobijarían las “historias” y “las otras cosas” encargadas a Luis Hernández y a Vasco Pereira, y la dimensión de los de menor tamaño estuvo condicionada por el tamaño de las placas de plata, de 9,5 x 9,5 cm, ya que parte de estas las incorporó Luis Ortiz de Vargas al retablo-tabernáculo barroco. La hornacina del primer retablo-tabernáculo renacentista de la Virgen de los Reyes debió de quedar cerrada, por tanto, con unas puertas o “caxón del altar mayor”, el cual ocultó el altar don-

³² ACS, FC, 9625(285), f. 42r.

³³ ACS, FC, 9625(285), ff. 41v, 42r, 43r, 44v, 48v, 50v, 51r, 52r, 55r, 56r, 57r, 59v, 61r y 63r. Echeverría Goñi, 1988, p. 183.

³⁴ ACS, FC, 9625(285), ff. 41v, 42r, 43r, 44v, 48v, 50v, 51r, 52r, 55r, 56r, 57r, 59v, 61r y 63r.

³⁵ ACS, FC, 9625(285), ff. 65r, 66v, 68r, 69r, 72v, 74v, 76r, 77r y 81v.

³⁶ ACS, FC, 9625(285), ff. 138v. ACS, FC, 90627(287), ff. 136v y 138v. Santos Márquez, 2007, pp. 87 y 127.

de instalaron la nueva “caxa” de madera pintada protegiendo el tabernáculo de plata gótico, pero las únicas referencias conocidas de estas puertas son posteriores a la terminación del retablo-tabernáculo barroco. Estas noticias confirman que Luis Ortiz de Vargas desmontó los batientes renacentistas que cerraban el altar mayor y la “caxa de la virgen” con las pinturas de Antón Pérez cuando instaló las nuevas puertas en 1649. Las hojas renacentistas debieron alojar algunas de las diez “historias” abonadas a Luis Hernández y a Vasco de Pereira, ya que en junio de 1652 los pintores Francisco López y Bartolomé E. Murillo declararon haber visto en enero de 1649, en una de las tribunas altas de la capilla Real, un retrato pintado de Fernando III arrodillado en “una de las puertas del tauernaculo antiguo” que ellos habían conocido.³⁷

En las semanas inmediatas al traslado e inauguración de la capilla en 1579 constan reparaciones o incorporaciones de elementos perdidos en el tabernáculo de plata, donde Antón Pérez doró cinco remates “de la caxa de plata” de la Virgen, algunas de las piezas de madera torneadas y entregadas por Bañares meses antes y terminó el dorado del relieve y columnas del nicho arquitectónico de este altar.³⁸

Con anterioridad y para la organización de este acto la catedral encargó la confección de numerosos enseres, solicitó préstamos de andas procesionales al cabildo de la ciudad y, entre otros, reparó varios de los ataúdes reales que se encontraban en mal estado. Felipe II comisionó la organización al Asistente de Sevilla, Don Fernando de Torres y Portugal, al arzobispo Don Cristóbal de Rojas y Sandoval y al presidente de la Real Audiencia Don Juan Fernández Cogollos.³⁹ Existen varias descripciones de esta ceremonia, las actuaciones previas e informes elaborados para el monarca, como el redactado por Joseph Maldonado de Saavedra que da cumplida cuenta de las instrucciones recibidas y de cómo llevaron a cabo todos los preparativos necesarios en la capilla vieja de la nave de los Caballeros, del traslado, de la celebración en la capilla mayor de la catedral y de la instalación de la Virgen, las reliquias de san Leandro y cuerpos reales en la nueva renacentista. La Virgen de los Reyes fue trasladada solemnemente en su tabernáculo de plata, instalado en unas “andas grandes con sus doseles de brocado de tresados y aguas carmesí labrados” a modo de palio cubierto de terciopelo carmesí bordado con las armas del cabildo y montado sobre los varaes realizados

³⁷ ACS, FC, libro 10733(31) n° I, ff. 481v-482r. Quiles, 1999, p. 228.

³⁸ ACS, FC, 9627(287), f. 54r.

³⁹ Gestoso y Pérez, 1890, p. 312. Morales, 1979, pp. 37-50 y 88-91; 2012, pp. 237-242. García Bernal, 2008, pp. 171-197.

por Hernando de Ballesteros en 1560. Al llegar a la catedral, la Virgen presidió los actos y pontifical oficiado en el altar mayor y el gran túmulo para los cuerpos reales quedó instalado en el crucero. Concluidas las ceremonias y actos, organizaron otra procesión por el interior de la catedral para llevar los cuerpos reales, las reliquias y las imágenes a la nueva capilla Real, donde la Virgen y el cuerpo de san Leandro fueron colocados en su altar mayor el 15 de junio de 1579.⁴⁰

Esta relación confirma el traslado de la imagen bajo el chapitel de uno de sus tabernáculos medievales, sostenido por las cuatro columnas y desprovisto de los batientes de cierre. El recuerdo de este traslado y andas procesionales quedó en la memoria del cabildo y de los historiadores sevillanos del siglo XVII y XVIII, quienes, en muchas ocasiones, identificaron el tabernáculo de plata conservado como perteneciente a Fernando III, no a Alfonso X, y por esta razón lo mencionan como la “tienda” delante de la que oraba el santo rey durante el asedio de Sevilla y bajo la cual la Virgen de los Reyes formó parte de la entrada victoriosa de los castellanos en la ciudad de Sevilla en 1248, y así lo representó con algunas licencias Lucas Valdés en una de las pinturas al fresco de la iglesia de la Magdalena (1709-1715).⁴¹

La devoción a los santos, a la Virgen y a su Hijo estimuló desde la Baja Edad Media numerosas reproducciones de las imágenes de mayor veneración para cubrir las necesidades espirituales de los fieles, quienes demandaron reproducciones esculpidas de las advocaciones de gran devoción, copias pintadas, estampas o incluso medallas seriadas que no solo colgaban de su cuello sino que podían coser entre sus ropas o insertar en las encuadernaciones de sus libros de oración. Muestras artísticas de este profundo sentimiento mariano en la catedral de Sevilla son numerosos cuadros de caballete que reproducen los rasgos y características de la Virgen de los Reyes y de la Virgen de la Antigua, realizados para recibir culto en otros templos o para la piedad privada tanto en España como en América. Las copias de la Virgen de la Antigua constan desde el reinado de los Reyes Católicos⁴² y las primeras pinturas sobre cobre, tabla o lienzo conservadas de la Virgen de los Reyes están fechadas en el primer tercio del siglo XVII, después del traslado y apertura de la capilla renacentista.

Estas pinturas reproducen el altar de la Virgen de los Reyes antes y después de la terminación del retablo-tabernáculo de Luis Ortiz de Vargas y pueden in-

⁴⁰ Maldonado de Saavedra, 1579, f. 16r-v. ACS, FC, 6380(488), f. 42v. Santos Márquez, 2007, p. 79.

⁴¹ Muñiz, 1686, n° 29. Fernández López, 2003, pp. 79-80.

⁴² Medianero Hernández, 2008, pp. 57-60 y 92-103. Pereda, 2007, pp. 177-190.

cluir retratos de los particulares que encargaron la obra o de san Fernando. Estas pinturas sobre cobre, tabla o lienzo tienden a recrear la ilusión del altar con sus elementos accesorios, con mayor o menor realismo, constituyen testimonios de la religiosidad y manifestaciones artísticas posteriores al concilio de Trento incardinadas en el género pictórico denominado “trampantojos a lo divino”, que, definido por Alfonso E. Pérez Sánchez, sugiere en el espectador una tercera dimensión inexistente, para que el fiel pueda contemplar la imagen representada en su espacio de culto, aunque las estampas también sustituyeron devocionalmente a las obras de este género.⁴³

Dos de estos trampantojos del altar de la Virgen de los Reyes pueden fecharse con precisión antes de la terminación del retablo-tabernáculo de Luis Ortiz de Vargas en 1649 y documentan algunas de las transformaciones del tabernáculo medieval: un pequeño cobre con donantes firmado por el sevillano Francisco de Varela en 1644, hoy en el Museo Pedro de Osma de Lima (Fig. 5),⁴⁴ y un lienzo de gran formato donado al convento de san José del Carmen de Sevilla por su capellán Juan Francisco de Prada en 1649.⁴⁵ El primero obedece, seguramente, al encargo de unos devotos que solicitaron incluir su retrato orante y el segundo, por sus dimensiones, pudo estar en el oratorio de este sacerdote. En ambas obras la Virgen preside el altar dentro del tabernáculo exterior alfonsí con su rosetón gótico en el frente, sus columnas de plata y las alas abatibles de sus puertas medievales completamente desplegadas, con su agudo perfil adaptado a la geometría del mueble medieval. Estos dos cuadros omiten la terminación de los gabletes, los torreones medievales o, incluso, alguna actuación o reparación de las realizadas en 1578 ya señaladas en los trabajos de terminación de la nueva capilla Real, previos al traslado de 1579. Los paneles de sus alas con sus casetones de castillos y leones descansan directamente sobre el fondo de la hornacina de la mesa del altar. Cerrados ocultarían la repisa con roleos y la peana de gallones cuya decoración difiere de la inventariada en la visita de 1563, ya que estas pinturas podrían reproducir algún cambio realizado después del traslado a la capilla renacentista en 1579, de la citada actuación de 1614 o de alguna otra no documentada cuando ya estaba retirado el tabernáculo de plata interior cuya dimensión era, evidentemente, menor que la del exterior que lo alojaba.

⁴³ Pérez Sánchez, 1992. Stoichita, 1996, pp. 56-57 y 65-74. Rodríguez G. de Ceballos, 2010. Peña Velasco, 2014. Vicent-Cassy, 2018.

⁴⁴ O/L, 25,4 x 16,4 cm. Ramos Sosa, 1998, pp. 32-33. López Guzmán/Montes González, 2017, p. 521.

⁴⁵ O/L, 225 x 135 cm. Cano Navas, 1984, p. 145.

El tabernáculo interior tampoco fue representado en otros trampantojos anónimos anteriores a 1649: un lienzo de gran formato donado por la marquesa de la Mota al monasterio de la Concepción del Carmen de Valladolid (Fig. 6),⁴⁶ otro adaptado al remate de un retablo de mediados del siglo xx en la capilla de san Francisco de la catedral de Baeza,⁴⁷ los lienzos de las hermandades sevillanas de la Sacramental del Sagrario⁴⁸ y de la Santa Caridad,⁴⁹ el del monasterio de santa María del Valle de Zafra, restaurado en 2012,⁵⁰ el de la sacristía de la ermita de la Vera Cruz de Nava del Rey (Valladolid), cuya peana presenta un anagrama mariano,⁵¹ y el de la parroquia de la Inmaculada Concepción de Castilleja de la Cuesta (Sevilla).⁵² Estos trampantojos reproducen las alas de las puertas medievales del tabernáculo y diferencian con un tamaño mayor sus planchas de plata de las planchas pequeñas del chapitel, que todavía permanecen en la bóveda y cubren los frentes exteriores (6 x 6 cm), donde son evidentes las reparaciones y readaptaciones. Los daños ocasionados por el transcurso del tiempo también se detectan en las dos planchas sueltas de mayor dimensión (9,5 x 9,5 cm) que encontró José Gestoso en 1888 y que tradicionalmente se asocian con elementos perdidos del tabernáculo medieval (Fig. 7).⁵³

Estas pinturas de caballete testimonian además otras actuaciones en el presbiterio de la capilla Real, documentadas a partir de 1634, cuando el arquitecto Pedro Sánchez Falconete y el carpintero Alonso de Cuéllar plantearon unos diseños para la renovación de la capilla y el escultor Luis Ortiz de Vargas elaboró el primer boceto o “rasguño” del proyecto del nuevo retablo de la Virgen, sufragado con la fortuna personal del canónigo y arcediano de Carmona Mateo Vázquez de Leca (Sevilla, 1573-1649).⁵⁴ Para esta obra contratada a mediados del mes de diciembre de 1644, se estableció un periodo de ejecución de seis meses y cambios iconográficos significativos con respecto a un primer “rasguño” entregado en 1637, motivados fundamentalmente por las devociones del promotor, quien sus-

⁴⁶ O/L, 248 x 166 cm. Martín González/Plaza Santiago, 1987, p. 224, fig. 881.

⁴⁷ O/L, 95 x 80 cm. Sánchez Concha, 2003, pp. 135-136, lo fecha en el siglo XVIII.

⁴⁸ O/L, 168 x 96 cm. Cintas del Bot, 1991, p. 64. *La Virgen de los Reyes...*, 2004, p. 152.

⁴⁹ *La Virgen de los Reyes...*, 2004, p. 151.

⁵⁰ O/L, 106 x 89,5 cm. <http://museosantaclara.blogspot.com/2014/01/> (marzo 2019).

⁵¹ Castán Lanaspá, 2006, p. 113, fig. 663.

⁵² O/L, 71 x 50 cm. <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/214741/sevilla/castilleja-de-la-cuesta/virgen-de-los-reyes> (mayo 2018).

⁵³ Gestoso y Pérez, 1890, pp. 334-339. Hernández Núñez, 1998, p. 276. Laguna Paúl, 2009a, p. 132; 2013a, pp. 69-70.

⁵⁴ Cruz Isidoro, 1991, p. 41. Quiles, 1999, pp. 217-218 y 226. Gámez Martín, 2010, pp. 659-660.

tituyó, entre otras, las imágenes de san Leandro, san Isidoro y la figura y escenas de la vida del santo rey por las de san Joaquín, santa Ana y san José. Al parecer, las modificaciones continuaron y ocasionaron el incumplimiento de los plazos establecidos al escultor, quien en marzo de 1647 alegó que había sido presionado para reformar el proyecto contratado, acometiendo una considerable ampliación consensuada verbalmente con el mismo arcediano y con el canónigo Cristóbal Muñoz de Escobar. El nuevo acuerdo, formalizado en esta fecha, pormenoriza los elementos pendientes de realizar y los acrecentamientos e incorporaciones acordadas, puntualiza las características de las bisagras y piezas de hierro de los batientes de cierre con su decoración, establece el incremento crematístico por estos cambios y los plazos de entrega e instalación en el presbiterio de la capilla Real en 1649.⁵⁵ Estos documentos, publicados por Celestino López Martínez, reflejan las características del retablo-tabernáculo actual, pero omiten cualquier mención al fondo reticular del cuerpo inferior que cobija en el centro el camarín-tabernáculo, limitado por unos ángeles atlantes de talla que sostienen la “repisa” alta o entablamento superior y separan las calles laterales con las hornacinas de los padres de la Virgen y los medallones de las santas patronas con otras parejas de niños con frutas, cabezas de ángeles y tarjas con símbolos de la letanía lauretana pintados.

Luis de Ortiz de Vargas acopló en el reducido espacio de la hornacina renacentista la mayor parte del tabernáculo exterior alfonsí y de la trama reticular del fondo de madera dorada con las planchas de plata de las alas reestructuradas en la actuación de 1578-1579. Las dimensiones del chapitel gótico adoptaron la planta rectangular actual de 109 cm de ancho por 78 cm de fondo, forrado completamente con las chapas de plata pequeñas e incorporó en la bóveda gótica una gran piedra verde, reutilizando tres dragones de un engarce medieval; en el hastial frontal del chapitel clavó un rosetón gótico bajo unos listeles de plata en su color, que evocan las líneas de un inexistente gablete, y mantuvo las cuatro columnas según los trampantojos y representaciones pintadas de este altar anteriores a 1649, indicadas anteriormente. En el fondo del retablo-tabernáculo incluyó la mayor parte de retícula de madera dorada con las planchas de plata de 9,5 cm de lado que, prácticamente, llenó toda la superficie libre detrás de las hornacinas laterales y de la espalda de la Virgen, cuyas uniones todavía son perfectamente detectables y proceden de las puertas del tabernáculo según el inventario de 1655.⁵⁶ Estas

⁵⁵ López Martínez, 1932, pp. 108-112. Quiles, 1999, p. 226. Halcón, 2009, p. 200.

⁵⁶ ACS, FCR, caja 3, exp. 3, f. 1r.

chapas de plata dorada estaban clavadas con cuatro puntillas y rosas a la malla de casetones con entrepaños de madera que, fijados a unos tableros de 6 cm de espesor, permanecieron con ciertas transformaciones en la actuación renacentista y están representadas en los trampantojos de la segunda mitad del siglo XVII y XVIII (Fig. 8).

El retablo tabernáculo de Luis Ortiz de Vargas salvaguardó materialmente la mayor parte del chapitel exterior medieval con uno de sus rosetones, sus cuatro columnas de apoyo y alguna sección de la estructura reticular y alas abatibles con sus chapas de plata heráldicas, cuyo número inventariaron en 1670 cuando el platero Luis de Acosta se comprometió a sufragar, desclavar y “limpiar dicha plata y darle color y bruñirlas y blanquecer la plata blanca de las molduras y volverlo a clavar y forrar”. Los canónigos Gabriel de Fontaner y Lorenzo de la Puente, encargados de supervisar el desmontaje, contabilizaron 75 “chapas de plata de castillos y leones dorados con sus interpaños y rosas” situadas en el lado izquierdo del tabernáculo desde la cabeza de san Joaquín hasta el cierre, 71 del lado izquierdo y 76 clavadas a las espaldas de la Virgen, que suponen, aproximadamente, una tercera parte de las reflejadas en los inventarios anteriores al traslado a la capilla renacentista en 1579. En la parte interior y exterior de la tumbilla o chapitel contabilizaron 350 chapas pequeñas, “clavadas con tachuelas de plata”, “con molduras de plata blanca y bruñida”, una “celosía” o rosetón de plata dorada y calada en el frente y en la parte interna “un engaste de plata dorada con una piedra grande a modo de esmeralda”, mas cuatro columnas o “baras” de plata “con sus cañones, capiteles y pedestales dorados y cincelados”.⁵⁷ Este recuento excluye la existencia de otras piezas deterioradas o desprendidas y confirma la pérdida o eliminación de los rosetones laterales del chapitel reflejados en el inventario de 1563 y, sin duda, eliminados en la actuación de Luis Ortiz de Vargas.⁵⁸ Se desconoce el alcance exacto de la intervención de 1670, pero la información reflejada en los inventarios de la década siguiente contabiliza menos planchas y constan, asimismo, reposiciones de otras con una lámina de hojalata.⁵⁹

El desclavado y eliminación posterior de las planchas del respaldar de la Virgen y cuerpos laterales permite conocer el montaje de estas planchas de 9,5 x 9,5 cm en el fondo de cada casetón, el carácter de la red o trama reguladora de 2,5 cm de madera dorada y que sus paneles responden a la dimensión de las alas abatibles góticas sin los remates originales y parte de las hojas frontales de cierre.

⁵⁷ ACS, FCR, Autos 5, f. 292r. ACS, FCR, Autos 6, f. 1r. García Baeza, 2016, p. 154, nota II.

⁵⁸ Muñiz, 1686, f. 60r-v. Laguna, 2009a, pp. 67-68.

⁵⁹ Laguna Paúl, en prensa.

Las huellas de estas fijaciones son perceptibles aún en las fotografías anteriores a la polémica restauración impulsada en 1926 por el capellán real José Sebastián y Bandarán (Sevilla, 1885-1972) y detrás del nuevo fondo o respaldar de la Virgen realizado por el orfebre Manuel Seco Velasco en 1935, quien reprodujo esta trama compositiva con las mismas dimensiones y, seguramente, utilizó para sus réplicas las dos planchas que encontró José Gestoso en 1888. Estas piezas testimonian el desclavado de los cuerpos laterales quizás en el siglo XIX, las huellas de su fijación al soporte y, en el león conservado, las reparaciones con láminas de hojalata (Fig. 7).⁶⁰

2. EL ALTAR DE LA VIRGEN DE LA SEDE Y LAS NOTICIAS DE UN TABERNÁCULO CONTRATADO CON EL ORFEBRE SANCHO MARTÍNEZ EN 1366

El día 15 de septiembre de 1366 el cabildo de la catedral de Sevilla concertó y firmó con el orfebre Sancho Martínez ante Martín González, notario público de esta ciudad, la realización de “una ymagen de santa maria con su fijo en braços et el tabernaculo de la dha imagen todo esto de labor de plata e dorado e esmaltado cada cosa segunt conuiene a la obra que se fisiese”. José Gestoso vinculó este contrato con la factura de la Virgen de la Sede y su revestimiento de plata. La ignota documentación consultada por el mismo investigador en el archivo de la catedral de Sevilla ha generado en la historiografía dudas relativas al origen del revestimiento argenteo de la imagen de la Virgen de la Sede, que es de época alfonsí, así como la hipótesis de un tabernáculo de plata y esmaltes encargado para el altar mayor de la primitiva catedral de Sevilla y una duda respecto al nombre exacto del orfebre, al que llamó en sus publicaciones “Sancho Muñoz” mientras que en el contenido del documento lo transcribió como “Sancho Martínez”.⁶¹

La conquista de Sevilla y la consagración de su aljama en catedral en 1248 requirieron después de su dotación en 1258 reorganizar el espacio cultual de la capilla mayor, por lo que Alfonso X acordó con el arzobispo Don Raimundo de Losaña y el cabildo reservar una amplia superficie en la mitad oriental del templo mudéjar para la capilla de los Reyes y destinar el resto del edificio a las necesidades de la catedral, de sus capillas y altares dotados. A partir de este momento, hacia 1268, la capilla mayor quedó organizada en las naves centrales de la mitad

⁶⁰ Laguna Paúl, 2013a, pp. 69-70. Fototeca Laboratorio de Arte, Universidad Sevilla, nº 4-1043 y 4-1042.

⁶¹ Gestoso y Pérez, 1890, pp. 190-192. Gestoso y Pérez, 1899-1908, t. 2, p. 264.

occidental de aquella catedral mudéjar, ocupando una superficie aproximada de 162 m² que, prácticamente, equivale al espacio actual de la parroquia del Sagrario. Esta capilla mayor, con su altar y coro catedralicio, estuvo cerrada con un tabique o muro bajo y rejas que aislaron seis naves de profundidad y tres arcadas de anchura de la primitiva aljama. Sus accesos se situaron en los lados norte y sur, cerca de las pilas del agua bendita instaladas en la “nave de los órganos” y en la nave del “Corpus Christi”. Los sitiales del coro ocupaban aproximadamente la longitud de dos arcadas de las naves almohades en el lado occidental y en el cierre oriental estaba el altar mayor presidido por la Virgen de la Sede, imagen de la capilla privada de Alfonso X donada por este monarca a la catedral después de su vuelta a Sevilla en 1279, según testimonia la cantiga CCCXXIV.⁶²

La Virgen es una talla sedente con el Niño sobre su rodilla izquierda, con rostros y manos policromados y sus vestiduras cubiertas por finas láminas de plata con motivos de losanges con flores cuadrifolias y florenzadas alternantes, las cuales corresponden al revestimiento originario, como señaló Cayetano Sánchez y Pineda, quien supervisó la restauración realizada en 1924 y adscribió su cronología al tercer cuarto del siglo XIII.⁶³ Las características de esta imagen de tamaño académico llevan a pensar en una factura próxima al grupo denominado “vasconavarro-riojano”, cuyo modelo, que tuvo amplia difusión en el período alfonsí, parte de los talleres burgaleses y leoneses de mediados del siglo XIII.⁶⁴ Las láminas de plata, dispuestas sobre una preparación de estuco y cola orgánica, han tenido intervenciones documentadas desde el siglo XIV y en el XVI Hernando de Ballesteros forró con nuevas láminas de plata el banco de la Virgen e hizo la poma del Niño. En 1370 la catedral abonó varios pagos para la “renovación” de esta imagen, que tuvo aportaciones crematísticas de varias personas y realizaría alguno de los orfebres que trabajaron aquel año en el soporte del arca del Corpus Christi y en el pie de una cruz: Juan García y Manuel Pérez.⁶⁵

La topografía cultural del presbiterio del altar mayor tenía una amplia plataforma escalonada, con la mesa dispuesta en la arcada central y presidida por la Virgen de la Sede, cobijada, seguramente, en el interior de un tabernáculo que solemnizaba y sacralizaba su imagen. La falta de noticias relacionadas con

⁶² Hernández Díaz, 1948, pp. 13-18. Laguna Paúl, 1998, pp. 53-56; 2001, p. 436, nº 180; 2018b, fig. 1; 2019, pp. 214-218. Martínez de Aguirre, 1998, pp. 129-130. Cómez Ramos, 2016-17, p. 126.

⁶³ Sánchez y Pineda, 1935, pp. 39-42.

⁶⁴ Hernández Díaz, 1971, pp. 16-17. Fernández-Ladreda, 1989, pp. 146. Martínez de Aguirre, 1998, pp. 129-130. Laguna Paúl, 2001, p. 436, nº 180. Sánchez Ameijeiras, 2009, pp. 357-365. Cómez Ramos, 2016-17, pp. 127-129.

⁶⁵ ACS, FC, libro 9333(1-A), fol. 7r y 12r-v. Sánchez y Pineda, 1935, p. 44.

este mueble hace pensar en una obra menos suntuosa que la de la Virgen de los Reyes: acaso un sencillo tabernáculo de madera con la alas abatibles pintadas, como el que aparece representado en el privilegio rodado de Sancho IV cuando dispuso ser enterrado en la catedral de Toledo en 1285,⁶⁶ en las cantigas XXXIX y XLVI del *Códice Rico* de la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, en otras obras pintadas de los siglos XIV y XV o como el realizado por el carpintero Bartolomé Sánchez y el pintor Alonso López para la Virgen del Madroño de la capilla de san Hermenegildo de la catedral de Sevilla en 1454.⁶⁷ Las dimensiones de este tabernáculo, de líneas sencillas, provisto de chapitel, columnas y puertas con paneles articulados, estarían adaptadas a esta escultura de 122 cm de altura y 59 cm de anchura y su volumen lo considero equiparable al del tabernáculo de Castildelgado (Museu Frederic Marés, núm. inv. 814), cuya medida máxima abierta es de 221,1 cm de largo y el baldaquino tiene 204,6 cm de la altura según el último estudio de Fernando Gutiérrez Baños, quien pormenoriza también las de cada papel, de izquierda a derecha, en 28,6 x 142,3 cm, 50,2 x 138,4 cm, 51,6 x 140 cm y 28,9 x 143,5 cm.⁶⁸

La silueta del tabernáculo de la Virgen de la Sede podría ser la representada en un sello de placa del cabildo de la catedral de Sevilla que pende todavía de una bula de indulgencias conservada en el archivo de la catedral de León (Fig. 9), cuya matriz de latón realizó en 1440 maestre Martín Guillemín, orfebre de la catedral.⁶⁹ El sello, de forma biojival, rodeado por la leyenda “+ Sigillum indulgencie ecclesie ispalensis”, reproduce el escudo del cabildo sevillano a mediados del siglo XV. En el registro inferior la torre campanario de la catedral, el alminar de la aljama coronado por una espadaña que aloja la llamada campana del reloj fundida por Alonso Domínguez en 1400 durante el episcopado de Don Gonzalo de Mena,⁷⁰ y en el superior la silueta de la imagen que preside su capilla mayor, sedente en un banco con respaldo de arquerías góticas y situada en el interior de un sumario tabernáculo cuyos batientes o paneles interiores tienen arcos del mismo carácter; por encima de la imagen un remate triangular evoca el chapitel. La esquemática representación de este mueble podría interpretarse, incluso, en sus líneas básicas como un gran trono gótico en perspectiva coronado por un

⁶⁶ Archivo Histórico Nacional, Clero, carp. 3022/5bis.

⁶⁷ Gutiérrez Baños, 1997, pp. 209-214; 2011b, pp. 398-399. Laguna Paúl, 2018a, pp. 99-102.

⁶⁸ Yarza Luaces, 1991, pp. 393-394. Muñoz Párraga, 2009, p. 354. Gutiérrez Baños, 2018, pp. 50-53. Debo y agradezco a Fdo. Gutiérrez Baños estas medidas.

⁶⁹ Camino Martínez, 2007, pp. 382-383.

⁷⁰ Para esta espadaña y campana véanse: Ortiz de Zúñiga, 1795-96 [ed. original 1677], t. 2, pp. 473-475, y Jiménez Martín/Cabeza Méndez, 1988, pp. 116 y 205.

chapitel de mediados del siglo xv. El sello sintetiza los elementos identificadores del cabildo sevillano en aquellas fechas, al igual que la iconografía de otros sellos realizados para cabildos y prelados hispanos evocan las siluetas de algún retablo, altar o la iconografía característica de cada templo, como la Descensión o la imposición de la casulla a san Ildefonso en la catedral de Toledo, el tabernáculo de santa María de Albarracín en su catedral, el sello de la vicaría de Tarazona (h. 1355) cuya arquitectura alude a la restauración de este templo después de la guerra entre Pedro I de Castilla y Pedro IV de Aragón, o el del obispo de Salamanca Alfonso de Barrasa (1374), entre otros ejemplos de los siglos XIII, XIV y XV.⁷¹

Este tabernáculo quizás presidiera o formara parte de alguna composición iconográfica de mayor entidad, ya que la existencia de pinturas monumentales y tabernáculos pintados, como el realizado por Antón Sánchez de Segovia (1262) en la capilla de san Martín de la catedral vieja de Salamanca, induce a suponer que el primitivo altar mayor de la aljama cristianizada pudiera tener alguna composición similar no documentada y posteriormente perdida en los derribos góticos. En la catedral mudéjar de Sevilla existen noticias de numerosas pinturas en los pilares que hacen pensar en la existencia de otras de mayor entidad realizadas ocupando paramentos de mayor extensión en las capillas como nos constan en la capilla mayor de la catedral de Córdoba en el siglo XIV, aunque la mayoría de los testimonios conservados de retablos pintados en Andalucía son posteriores: el ábside de la iglesia de santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz), de la parroquia de la O de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) y de santa María Magdalena de Cala (Huelva).⁷²

La redacción y condiciones del contrato publicado por José Gestoso en 1890 plantean, actualmente, otros interrogantes en relación con el nombre exacto del orfebre que suscribió los acuerdos de 1366, porque ya indiqué que este investigador lo llamó Sancho Muñoz y lo transcribió como Sancho Martínez en el documento. Este contrato continúa sin estar localizado entre los fondos del archivo de la catedral de Sevilla y en los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial, pero existe otro documento fechado el 11 de septiembre de 1363 que menciona expresamente a un Sancho Martínez como orfebre de la catedral de Sevilla, vecino de la calle Génova en la collación de Santa María. Este Sancho Martínez debe ser el mismo artífice con quien el cabildo contrató el tabernáculo de plata y esmaltes y en 1363 le había concedido una sepultura cerca de la capilla

⁷¹ Fuentes Isla, 1922-23.

⁷² Laguna Paúl, 2006, pp. 77-88; 2019, p. 224. Herrera García, 1993, pp. 103-104. Gutiérrez Baños, 2018, pp. 76-77.

de santa Cruz con la condición y contraprestación de “adobar” o reparar las piezas de orfebrería y los ornamentos que le dieran mientras viviere, cuyos materiales le entregaría dicha institución.⁷³

El contrato de 1366 omite también el lugar donde el cabildo de la catedral de Sevilla deseaba dar culto a la nueva imagen mariana chapada en plata en un tabernáculo del mismo material, que tendría los paneles internos en plata dorada y esmaltes con figuras en relieve (“imágenes enleuadas”) ateniéndose a una “muestra” presentada por dicho orfebre. El proyecto de esta obra contemplaba, por tanto, unas alas abatibles cuya iconografía mostraría en “la primera puerta de a mano derecha [...] la salutación del angel e santa maria e santa ysabel conmo se abraçan et los pastores e los ynocentes e el parto e el rey herodes e conmo va santa maria cauallera a egipto Et los tres Reyes conmo ofrecen”. Los temas previstos para los batientes izquierdos eran “conmo ofrecio santa maria a su hijo e conmo se disputa con los sabios et conmo esta a las bodas de archetedino Et conmo sube santa maria a los çielos e como la coronan”.⁷⁴ Este planteamiento dispone ocho escenas de la vida de la Virgen e infancia de Cristo, representadas a la derecha de la imagen, que correspondería a la izquierda del espectador, y cinco en el opuesto donde destacan las primeras manifestaciones de la labor mesiánica de Cristo —la circuncisión para acatar la ley mosaica, el debate del Niño con los rabinos en la sinagoga y la petición de su Madre en las bodas de Caná— junto con la ascensión y coronación de María en el cielo, culminación de su vida mortal y expresión de su inmortalidad y labor como intercesora perpetua de los fieles. La diferencia en el número de los asuntos seleccionados en cada lado parece corresponder a temas que figurativamente aparecen representados, en los tabernáculos conservados tallados o pintados, en dos casetones inmediatos sin que los relatos obedezcan a una secuencia cronológica, como destacan los estudios de Claude Lapaire, Elisabeth Andersen o Fernando Gutiérrez Baños entre otros.⁷⁵

Este contrato concertado entre el orfebre Sancho Martínez y el cabildo de la catedral de Sevilla en 1366 confirma una presencia en esta ciudad de talleres especializados en la técnica del esmalte y relieves en plata a mediados del siglo xiv, cuando constan las primeras referencias de la cofradía de san Eloy entre los años 1344 y 1376, y las ordenanzas de Enrique II que desarrollaron, propiamente, la primera legislación corporativa del gremio de plateros, extendida a todo el antiguo

⁷³ ACS, FC, libro 10908(20), nº 4.

⁷⁴ Gestoso y Pérez, 1890, p. 191.

⁷⁵ Lapaire, 1969, pp. 173-180; 1972, pp. 40-74. Andersen, 2015, pp. 165-185. Kroesen, 2014, pp. 164-167 y 170. Gutiérrez Baños, 2018, pp. 53-68. Belting, 2009 [ed. original 1990], pp. 595-602.

reino de Sevilla a partir de 1376.⁷⁶ Lamentablemente, al no ser posible revisar el contrato y los datos consultados por José Gestoso tampoco se puede aportar mayor información sobre esta obra inconclusa y sus dimensiones, aunque su programa iconográfico y materiales confirman que el cabildo deseaba, indudablemente, una obra equiparable a otros encargos de la misma cronología en España, Italia y Centroeuropa. Las referencias y testimonios más remotos de obras conservadas de este carácter parten del siglo xi, y desde mediados del siglo xiv son numerosas las noticias de frontales, retablos de plata con paneles o con alas abatibles y retablos-tabernáculos, caso, por ejemplo, del retablo y frontal de san Iacopo de la capilla del Crucifijo de la catedral de Pistoia (1287-1456), el del altar mayor de la catedral de Grado (h. 1372) o el de la catedral de Pola en la península de Istria. Entre los peninsulares cabe destacar numerosas obras desaparecidas y los restos del realizado por el barcelonés Bartomeu de Tutxó en 1367 para el monasterio de santa María de Salas (Huesca), el del monasterio de Guadalupe (1364-1367) y el conjunto de frontal, ciborio y retablo encargado para la cabecera de la catedral de Gerona en 1347, obra de carácter italianizante enriquecida con los trabajos de Pere Bernés.⁷⁷

3. LA VIRGEN DE LA ANTIGUA “CERCADA DE UN DORADO TABERNÁCULO DE MARAVILLOSO ARTIFICIO Y MUY ALTA ALTURA Y DEVOTA IMAGINERÍA”

La *Primera Crónica General* describe ampliamente el asedio y cerco de Ysbilia, su capitulación y la entrada solemne de Fernando III en el contexto de una ceremonia que concluyó con un pontifical en la “yglesia de Santa María”, pero omite cualquier mención a la intervención de la Virgen y, consecuentemente, a las imágenes de la Virgen de los Reyes y de la Virgen de la Antigua.⁷⁸ A finales de la Edad Media la fama de santidad de Fernando III era un hecho, recogido en el *De rebus Hispaniae memorabilibus* de Lucio Marineo Sículo, pero cualquier detalle relativo a su vida y milagros únicamente pueden encontrarse en la historiografía forjada en la Edad Moderna, como señala acertadamente Juan Luis Carriazo. Los historiadores del siglo xvi recogieron por escrito algunos de los episodios de

⁷⁶ Sanz Serrano, 1991, pp. 16-25.

⁷⁷ Dalmases, 1992, vol. 1, pp. 79-86 y 161-167. Kroesen, 2004, pp. 243-261. Español Bertran, 2005, pp. 213-232; 2009, pp. 89-91. Caillet, 2006, pp. 3-20. De Marchi, 2009, pp. 65-68, 72-76 y 82-86. Nyborg, 2009, pp. 183-191.

⁷⁸ *Primera Crónica General...*, 1906, pp. 766-767. Peraza, 1997 [h. 1535], vol. 1, pp. 230-232.

su vida que tuvieron mayor difusión en el periodo barroco, en sintonía con la elaboración del expediente de canonización enviado a Roma y con la aprobación de su culto el día tres de marzo de 1671.⁷⁹

El bachiller Luis de Peraza (h. 1535) recogió algunas de estas tradiciones en su *Tratado de la Fundación y milagros de esta Santa Capilla del Antigua* y en la *Historia de Sevilla* cuyas copias consultaron los historiadores Alonso Morgado, Rodrigo Caro, Diego Ortiz de Zúñiga y Nicolás Antonio entre otros. La primera obra no ha llegado a nuestros días y en la segunda leemos que la imagen de la Virgen de los Reyes estaba en la tienda de campaña de Fernando III y que después de orar ante ella el rey entró en Sevilla sin ser visto y penetró de noche en la mezquita “hacia aquella parte donde estaba y está nuestra Señora de la Antigua”.⁸⁰ Los episodios legendarios de esta icona mariana —la aparición de la Virgen a los musulmanes, la caída del muro que ocultaba la imagen y la visita nocturna de Fernando III a la Virgen—, y el traslado del pilar donde estaba pintada los citó Francisco Ortiz en su *Discurso historial de la Antigüedad y Milagros de N. Sra. De la Antigua* (1687) y fundamentaron las obras de Alonso Carrillo de Aguilar (1762) y de Antonio Solís (1739) cuando sus leyendas alcanzaron el máximo apogeo y el arzobispo Luis de Salcedo promovió la reforma barroca de la capilla en el siglo XVIII. En su leyenda existen similitudes con otras hagiografías medievales, como los *Miráculos romanizados de santo Domingo de Silos*, escritos por Pedro Marín (h. 1232-1293), que describen la aparición nocturna de este santo a los cautivos, su invisibilidad ante los enemigos o la facilidad para penetrar en edificios sin ser percibido por nadie. También la narración de la cantiga XXIX (San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca, ms. T-I-I, fol. 44r), contemporánea al *Liber Mariae* de Fray Juan Gil de Zamora (h. 1240-1318), habla del carácter refulgente de cuatro imágenes de la Virgen *acheiropoietai* —no realizadas por manos humanas— vistas por los peregrinos en las columnas de la basílica de Getsemaní, que sugeridas por las vetas de estos soportes muchas veces se completaban con pintura.⁸¹

La imagen de la Antigua fue pintada en el frente interior de un pilar almohade situado a la entrada de la capilla de san Pedro de la catedral mudéjar, frente al antiguo mihrab, que la construcción de la catedral gótica no derribó y mantuvo exento hasta que el arzobispo Cristóbal de Sandoval encargó al arquitecto Asen-

⁷⁹ Carriazo Rubio, 2000, pp. 747-748.

⁸⁰ Peraza, 1997 [h. 1535], Lib. X, cap. XXII, vol. 2, pp. 230-231. Ortiz de Zúñiga, 1795-96 [ed. original 1677], t. 1, p. 28.

⁸¹ Laguna Paúl, 1997, pp. 64 y 67; 2013b, pp. 179-137. Sánchez Ameijeiras, 2002, pp. 515-525. Pereda, 2007, pp. 169-173. Gutiérrez Baños, 2011a, pp. 391-393; 2011b, pp. 387 y 391-395.

sio de Maeda su traslado e instalación en el frente de la capilla en un “tabernáculo” manierista donde recibe culto desde 1578, incorporado después al retablo de mármol contratado con Pedro Duque Cornejo en 1734.⁸² La pintura medieval, enmarcada hoy en este retablo barroco, supera el tamaño natural, pues alcanza actualmente 321 cm de altura por 116 cm de anchura. Este carácter monumental quedó predeterminado, en origen, por la superficie libre del pilar almohade después de eliminar su imposta y las yeserías islámicas del arco donde fue pintada, lo que pudo generar la tradición del “rompimiento del muro”. Su devoción y pervivencia en el edificio gótico forjó un halo de misterio en torno a esta Virgen con el Niño, coronada por ángeles en vuelo con una donante a los pies contemporánea de la realización de la pintura actual, según constataron los restauradores Silvia Martínez García-Otero y Juan Abad Gutiérrez en la intervención de mayo de 1991.⁸³

El eclecticismo de la imagen conservada se constata en el hecho de que deriva iconográficamente de la Hodegetria y sigue, al tiempo, los prototipos elaborados en la imaginería gótica occidental del siglo XIII con influencias de la pintura italiana, fundamentalmente sienesa. Tiene, asimismo, ciertas características presentes en otros murales sevillanos cuyo tamaño quedó siempre condicionado por el espacio murario libre de sus altares: la Virgen de Rocamador de la parroquia de San Lorenzo y la Virgen del Coral de la iglesia de San Ildefonso.⁸⁴

Los investigadores detectaron en su carácter trecentista e iconografía un prototipo bizantino, cuyos rasgos fundamentales mantuvo el pintor que realizó la actual imagen a finales del siglo XIV. La conquista de Constantinopla en 1204 y las peregrinaciones, embajadas y relaciones familiares con los emperadores bizantinos favorecieron la llegada y devoción de iconos a los reinos peninsulares en la primera mitad del siglo XIII, cuando surgieron nuevas tradiciones relacionadas con obras llegadas desde Bizancio o desde la península italiana, como atestiguan las cantigas XIX, XXXIV, XLVI, CXXXV o CLXXIX.⁸⁵ Estas circunstancias facilitaron la presencia de iconos en la corte castellana y son significativas en la

⁸² Para la reforma de la capilla y ciclo pictórico: Valdivieso, 1990, pp. 109-121. Recio Mir, 1998, pp. 51-67; 2000, pp. 176-190. Pereda, 2007, pp. 152-158. Jiménez Martín, 2007, pp. 401-420.

⁸³ Debo y agradezco esta información a dichos restauradores. Medianero Hernández, 2008, p. 60, lám. 6.

⁸⁴ Laguna Paúl, 1997, pp. 69-70. Medianero Hernández, 2008, p. 52. Sánchez Ramos/Gutiérrez Núñez, 2016, pp. 522-536.

⁸⁵ Gutiérrez Baños, 2011b, pp. 391-395. Molina López, 2011, p. 326. Corti, 1998, pp. 8-12. Benito Ruano, 1952, pp. 3-36. Laguna Paúl, 2013b, pp. 133-135. Belting, 2009 [ed. original 1990], pp. 407-412.

búsqueda de referentes para los antecedentes figurativos de la primitiva pintura mural de la Antigua.⁸⁶

En la catedral mudéjar de Sevilla el espacio de la antigua maqsura conformó la capilla de san Pedro, que acogió los enterramientos familiares del noble Ruy López de Mendoza, uno de los cinco partidores de Sevilla, y en 1338 pasó a Ruy González de Manzanedo, viudo de una nieta de este, a quien el cabildo permitió utilizar el antiguo mihrab como sacristía, cerrar la comunicación con el corral posterior mediante una puerta y, entre otras obras, acotar todo el espacio con un tabique que llegaba hasta el pilar donde estaba pintada una imagen de san Cristóbal. Esta mención verifica la existencia del santo pintado en la cara norte del pilar 1-J de la aljama cristianizada, pero omite a la Virgen de la Antigua, pintada en el lado sur del mismo pilar, y la memoria de otros altares por el carácter del documento y las obras comprometidas para los nuevos accesos al corral posterior.⁸⁷ No obstante, el *Libro Blanco de los aniversarios* indica expresamente que el deán Don Pedro Manuel († 1393) fue enterrado delante del altar de Santa María de la Antigua y que en esta capilla existía otro altar de “Sancta María de la Alcobilla” asociado a la sepultura del canónigo Pero Alfonso, Tesorero de la catedral en 1392.⁸⁸

Esta mención confirma la existencia de la pintura actual y del altar de la Virgen de la Antigua antes de la última década del siglo xiv, pero se desconoce quién la realizó o, incluso, el promotor del encargo, que, sin duda, tuvo relación con la figura orante pintada en la parte inferior derecha. La identidad de esta mujer permanece sin desvelar, pero desde el siglo xvii una tradición recogida por el jesuita Gabriel de Aranda la asoció con Doña Leonor de Albuquerque, viuda desde 1416 de Fernando de Antequera, gran devoto de esta imagen, primer monarca de su estirpe en el reino de Aragón y abuelo de Fernando el Católico, aunque esta historia ha sido investigada y su identificación rebatida en los estudios de Gutiérrez Baños.⁸⁹ La factura técnica y unitaria del mural conservado ha corroborado la realización de la donante en sincronía con la imagen mariana que, pintada aproximadamente a 100 cm del suelo, presidió un altar cuyo frente, adaptado a la dimensión del pilar, estaría cubierto por azulejos o alguna composición geomé-

⁸⁶ Guerrero Lovillo, 1980, p. 327. Sánchez Ameijeiras, 2002, pp. 515-525. Pereda, 2007, pp. 169-173. Laguna Paúl, 2013b, pp. 133-136.

⁸⁷ Sánchez Saus, 1989, p. 305. Laguna Paúl, 1998, p. 55; 2018a, pp. 93-94. Jiménez Martín, 2013, pp. 276-280.

⁸⁸ ACS, FC, 9138(1), ff. 27v-28v; Reg. N° 83, 84, 85, 86 y 89.

⁸⁹ Aranda, 1692, pp. 383-386. Medianero Hernández, 2008, pp. 25-28. Gutiérrez Baños, 2011a, pp. 391-393; 2011b, pp. 393-396. Laguna Paúl, 2013b, pp. 135-136.

trica realizada al fresco, semejante a la descubierta en el altar de Nuestra Señora de Rocamador en la parroquia de San Lorenzo en 2011, a los representados en los altares miniados en las Cantigas y al del Bautismo de Cristo en la mezquita-catedral de Córdoba.⁹⁰

Los derribos góticos salvaron esta imagen, su culto no tuvo interrupciones durante la obra de la nueva capilla (h. 1440-1454) y su devoción aumentó en el transcurso de esta centuria, pues concentró importantes dotaciones y en 1449 ya contaba con una cofradía cuyos actos se solemnizaban con música de órgano. A mediados del siglo xv, el canónigo Ruy González de Bolante († 1450) dotó la misa cantada en este altar el día de santa María de las Nieves y después el racionero Pedro Martínez de la Caridad el ritual de la Salve, que tenía una primera dotación del Tesorero Ruy Gutiérrez de Villapadierna en 1362 y obtuvo el impulso definitivo con las del deán Pedro Díaz de Palacios en 1480. El modelo de este ritual, ampliado a todos los miércoles y a nueve festividades de la Virgen, generó la necesidad de un repertorio musical específico, concretado en cinco volúmenes de polifonía en uso en 1517.⁹¹ El pilar de ladrillo permaneció inamovible y el incremento de donaciones y misas votivas hizo necesario derivar muchas de estas al altar de la Virgen de los Remedios, que es sufragáneo a cargo directo de los capellanes de la Antigua y lo preside una pintura sobre tabla de principios del siglo xv, anterior también a la construcción gótica.⁹²

La terminación de la capilla gótica incentivó otras actuaciones en el altar de la Antigua cuyo pilar almohade quedó exento en el lado derecho de ésta, inmediato a la entrada y a un pilar gótico, y salvaguardado por un cancel documentado, al menos, desde 1458. Este resguardaba el altar y su imagen rodeada de numerosas lámparas y exvotos de plata, cuya limpieza competía puntualmente al platero de la catedral y a los sacristanes.⁹³ Para realzar los cultos los órganos pequeños ya estaban reinstalados en 1454 en la tribuna de la capilla y entre algunas adquisiciones de bienes muebles destaca la compra de una alfombra turca para utilizar en los salmos penitenciales de cuaresma en 1468.⁹⁴

El progresivo aumento de su devoción se incrementó durante el reinado de los Reyes Católicos, cuando, además, las predicaciones de Fray Hernando de

⁹⁰ Laguna Paúl, 2013b, pp. 135-136.

⁹¹ Ruiz Jiménez, 2014, pp. 69-71.

⁹² Laguna Paúl, 2019, pp. 226-228.

⁹³ ACS, FC, libro 9339(5), ff. 13v. ACS, FC, libro 9342(8), ff. 13r. ACS, FC, libro 9343(9), ff. 33v, 29v y 41r. ACS, FC, 9345(11), ff. 28r y 36r.

⁹⁴ ACS, FC, libro 9339(5), f. 13v. ACS, FC, libro 9347(13), f. 32v.

Talavera y las medidas impuestas por las autoridades religiosas en Sevilla para controlar la religiosidad de su población conversa en 1478 hicieron de la Virgen de la Antigua un referente de las devociones de los cristianos viejos y de su factura unas leyendas equiparables a las de algunos iconos bizantinos o al milagro de las imágenes aparentes e incisas en las columnas de la basílica de la Getsemaní, recogida e ilustrada en la cantiga XXIX del código Rico de la Real Biblioteca del monasterio del Escorial (ms. T.I.I, fol. 44v), que retoma una tradición anterior del siglo XII presente en diversas obras del siglo XIII.⁹⁵ Los monarcas de la dinastía Trastámara demostraron gran fervor mariano y la reina Isabel durante sus estancias en Sevilla rezaba todos los sábados ante su efigie, a la que donó en 1478 una lámpara grande de plata en agradecimiento por el alumbramiento del príncipe heredero. Después dio otras limosnas en metálico, envió un exvoto de cera plateada del príncipe Don Juan por la sanación de este en 1490 y concedió otras mercedes para promover y dignificar su culto, regulado conjuntamente con el cabildo en sus misas votivas en 1486 y a cuyo altar otorgó ciertas exenciones en 1495.⁹⁶

Durante este reinado están documentadas varias actuaciones importantes en la capilla y el altar de la Antigua, iniciadas durante el episcopado de Diego Hurtado de Mendoza (1486-1502). El maestro mayor dirigió las obras de apertura de la “puerta del jubileo de la Antigua” en la pared oriental de la capilla y de otro acceso menor en el lado opuesto que comunicaba con un “canuto” o pasillo cubierto de conexión directo terminado en 1496 que facilitó el acceso de los sacerdotes desde la sacristía hasta el altar de la Virgen, por debajo del altar de la capilla de san Hermenegildo.⁹⁷ En el mes de abril del año siguiente, después de cerrar la ventana de la capilla con telas encoladas, el pintor Gonzalo Rodríguez terminó ciertos encargos en la puerta, en las paredes laterales de la capilla y en su bóveda alta⁹⁸ y a primeros de mayo el cabildo comisionó a los canónigos Diego de Santillán y Pedro Sánchez de Santo Domingo para supervisar y pagar la terminación del “tabernáculo de la Antigua” por lo que abonaron al mismo pintor sus trabajos en éste y en el “pabellón” con parte de los 30.000 mrs. que recibieron.⁹⁹

⁹⁵ Sánchez Ameijeiras, 2002, pp. 522-525. Pereda, 2007, pp. 29-31 y 145-248. Gutiérrez Baños, 2011a, pp. 391-393; 2011b, pp. 391-395.

⁹⁶ Ortiz de Zúñiga, 1795-96 [ed. original 1677], t. 3, p. 102. Pereda, 2007, pp. 179-180 y 182. Laguna Paúl 2009a, pp. 225 y 233-235.

⁹⁷ ACS, FC, libro 9350(16), f. 43r. Recio Mir, 2000, pp. 183-184. Jiménez Martín, 2013, pp. 291-293. Mora Vicente/Guerrero Vega, 2016, pp. 601-605. Laguna Paúl, 2018a, p. 93.

⁹⁸ ACS, FC, libro 9349(15), ff. 49r y 66v. ACS, FC, libro 9350(16), f. 67r-v.

⁹⁹ ACS, FC, libro 9350(16), f. 43v.

Este pabellón era un recinto acotado con rejas de hierro que rodeaba el pilar de la Antigua y de san Cristóbal y, semejante al que todavía acota el altar barroco del Cristo del Perdón en el zaguán del mismo nombre en la catedral de Sevilla, sustituyó a la mencionada reja o cancel documentado desde 1458, que quedó evidentemente obsoleta por la apertura de la puerta de comunicación con la sacristía y la realización del tabernáculo. El herrero Antón de Cuenca realizó las setenta y ocho barras de hierro de este pabellón, que estañó el campanero Luis Caldera y doró y policromó el mismo Pedro Rodríguez.¹⁰⁰ Los trabajos del tabernáculo estaban completamente concluidos en octubre de 1497 y a mediados de 1499 el limosnero de la capilla, micer Pedro Sánchez de Santo Domingo, gastó 7.000 mrs. en la “peana” de Nuestra Señora de la Antigua o mesa del altar de poca profundidad (Fig. 10).¹⁰¹

Desconocemos el diseño y carácter formal de este tabernáculo, del que José María Medianero propuso una reconstrucción, omitiendo este chapitel y la escala proporcional del altar en el pilar.¹⁰² Las dimensiones de este tabernáculo tardogótico estuvieron predeterminadas por el propio pilar de la Antigua, tanto en la anchura como en la altura de sus puertas, y lo describió Luis de Peraza (h. 1535) “de maravilloso artificio y muy alta altura y devota imaginería”.¹⁰³ El chapitel de madera dorada se acomodaría a los 116 cm de anchura de la pintura mural y sus batientes o paneles laterales, ensamblados en los extremos, tendrían unos 65 cm de ancho. El tabernáculo abierto conformaría un tríptico con las escenas del Nacimiento y la Epifanía pintadas en el anverso de los paneles laterales, y desplegado sobre la mesa del altar alcanzaría aproximadamente entre 350 y 380 cm de altura máxima hasta la cima del chapitel y unos 140 o 160 cm de anchura; ocuparía prácticamente el frente de la mesa y apenas dejaría espacio libre entre este y la reja del pabellón, que protegía el restringido espacio del altar. Las *Instrucciones* de esta capilla, elaboradas durante el episcopado de Fray Diego de Deza (1504-1523), prohíben expresamente a los seglares permanecer dentro del recinto acotado durante la misa porque “la peana del altar de nuestra señora del Antigua de dentro de la reja tiene estrecho lugar y aquel es necesario para los ministros del altar”. Estos estatutos de 1513 regulan su culto, las funciones del personal adscrito a él y señalan, entre las competencias del sacristán, limpiar no solo las lámparas y exvotos colgados delante de la imagen, sino también desho-

¹⁰⁰ ACS, FC, libro 9350(16), ff. 43r y 69v. ACS, FC, caja 10978(89), nº8/14, f. 3r.

¹⁰¹ ACS, FC, libro 9352(18), f. 29r.

¹⁰² Medianero Hernández, 2008, lám. 7.

¹⁰³ Peraza, 1997 [h. 1535], vol. 2, p. 323.

llinar el chapitel del tabernáculo y las imágenes “de las paredes del nacimiento y de los reyes”, cuya noticia rebate las atribuciones de estas puertas a los trabajos posteriores de Antón Pérez (1547-1458).¹⁰⁴ Los trabajos anuales de mantenimiento de los sacristanes se completaban con otras intervenciones encargadas a un pintor, habitualmente el de este cargo en la catedral. El clérigo y pintor Andrés Mexía llevó a cabo una actuación documentada en agosto de 1518 cuando recibió 500 mrs. por “pintar y dorar la historia de los reyes con la puerta de dentro de la capilla” y cuatro años después doró la mitad de una de las rejas laterales del altar mayor.¹⁰⁵

Las tareas anuales de limpieza, realizadas antes de la víspera del día de la Asunción, comprendían también la reja dorada del pabellón, la reja de plata y las numerosas lámparas y exvotos que colgaban de una barra de hierro plateada delante de la imagen. La segunda reja a la que acabamos de referirnos era una reja de hierro plateado donada por Juan Alonso de Guzmán, “duque de Medina Sidonia y padre del muy excelente señor Don Juan Alonso de Guzmán, que en el nombre le sucedió y en el estado”, en palabras de Luis de Peraza, cuya nuera Ana de Aragón regaló una lámpara de plata en 1519.¹⁰⁶ Esta reja interior formaba una celosía de protección de la imagen que tenía “quarenta y seis barras con florones encima” con las armas de su promotor.¹⁰⁷ Su profundidad condicionaría la disposición de los paneles laterales del tabernáculo y el ensamblaje, toda la arquitectura y molduras líneas concluidas en 1497, que debían permitir el cierre de las alas abatibles, pues cuando la imagen permanecía oculta a los ojos de los fieles las puertas del tabernáculo mostraban un cielo azul estrellado en oro (Fig. 10).

Las noticias de este tabernáculo continúan a raíz de la restauración integral realizada por Antón Pérez entre julio de 1547 y marzo de 1548, que fue tasada en 28.125 mrs. y dio a conocer Juan Miguel Serrera. En esta intervención el pintor de la catedral actuó en profundidad en las escenas del nacimiento y epifanía del anverso de los paneles laterales “con sus molduras y letreros dorados”, y en las estrellas doradas sobre fondo azul del reverso de estos, que conformaban la indicada decoración de los batientes exteriores cerrados. Igualmente “aderezó” la

¹⁰⁴ ACS, FC, caja 10978(89) n° 8/1, ff. 9r y 14r. Atribución de Medianero Hernández, 2008, pp. 58-59.

¹⁰⁵ ACS, FC, libro 9372(38), ff. 12r, 3v, y 9v. Gestoso y Pérez, 1890, p. 500. Gestoso y Pérez, 1899-1908, t. 2, p. 63.

¹⁰⁶ ACS, FC, caja 10978(89), n° 8/1, f. 19v. Peraza, 1997 [h. 1535], vol. 2, pp. 323-324.

¹⁰⁷ ACS, FC, caja 10978(89), n° 8/14, f. 3r. Pereda, 2007, p. 184, omite esta celosía y adscribe la reja a Rodrigo Ponce de León e Isabel Pacheco.

imagen de san Cristóbal y, entre otras cosas, añadió un tercer ángel y corona a la Virgen.¹⁰⁸ La realización de estos elementos modificó su iconografía, ya que las copias más antiguas únicamente presentan dos ángeles, como atestiguan la donada por el obispo Juan Rodríguez Fonseca a la catedral de Badajoz, la de la sacristía del monasterio de San Isidoro del Campo y la tabla pintada a finales del siglo xv por Francisco de Burgos;¹⁰⁹ la atribuida a Pablo de Céspedes de la catedral de Córdoba¹¹⁰ debe estar inspirada directamente en una obra anterior a la indicada actuación de Antón Pérez.

La posición de este tabernáculo está perfectamente señalada en un contrato firmado el 16 de junio de 1565 con el rejero granadino Juan López para realizar la nueva reja de la capilla “a las espaldas del tabernáculo de la ymagen de nuestra señora donde está pintado el bienaventurado san christoval de la manera que la reja esté entera proporcionada cubriendo todo lo hueco de todo el arco como si el dicho tabernáculo no estuuiera en el dicho arco”.¹¹¹ Este contrato evidencia que, inicialmente, el cabildo pensaría mantener el altar de la Antigua en su emplazamiento original durante algunos años, con su pabellón de hierro, separado a una distancia prudencial de la nueva reja, hasta que una década más tarde decidió acometer la reforma completa de esta capilla encargada al arquitecto Asencio de Maeda en 1576. Este nuevo proyecto obligaba a ubicar la imagen y altar de la Antigua en el muro meridional de la capilla, donde reorganizaron completamente la disposición de su altar y realizaron un nuevo acceso a la sacristía, entre otros trabajos estudiados por Álvaro Recio.¹¹²

La importancia y complejidad del traslado del pilar quedó recogida en el *Discurso historial de la Antigüedad y Milagros de N. Sra. De la Antigua* de Francisco Ortiz (1687) y representadas por Domingo Martínez en un lienzo de la serie encargada por el arzobispo Delgado Venegas cuando acometió más tarde la reforma barroca de la capilla. A mediados de noviembre de 1578, el pilar quedó centrado y empotrado en el centro de la pared del nuevo presbiterio y la Virgen colocada con un giro de 180º respecto a su posición originaria, pero la documentación omite cualquier referencia a la reinstalación o reutilización de su tabernáculo tardogótico en otro lugar. La pérdida del san Cristóbal del frente posterior del mismo pilar determinó que el cabildo acordara pintar nuevamente “su historia”

¹⁰⁸ Serra Contreras, 1977, pp. 361, 363 y 399; 1990, pp. 171-176.

¹⁰⁹ Poleró, 1896, pp. 56-58. Medianero Hernández, 2008, p. 59.

¹¹⁰ Martínez Lara, 2015, pp. 15-31.

¹¹¹ Hernández Díaz, 1937, p. 86. Morales, 1984, pp. 563-564. Mata Torres, 2001, pp. 267-268.

¹¹² Recio Mir, 1998, pp. 51-61.

en la capilla de igual titulación localizada entonces junto a la puerta del Lagarto, en el espacio actual de la capilla de la Granada. Esta pintura abonada a los pintores Luis Hernández y Vasco de Pereira a finales del año siguiente canalizó esta devoción en la catedral de Sevilla hasta la realización del mural monumental de Mateo Pérez de Alesio (1583-1584) frente al acceso oriental o puerta del jubileo de la capilla de la Antigua.¹¹³

Antes del traslado, la imagen de la Antigua fue protegida con lienzos y al concluir la instalación tendría alguna intervención previa a la colocación de un marco o bastidor de madera y lienzos dorados que, realizado por el pintor Luis Hernández, colocaron “alrededor del tabernáculo” de la Virgen, que ocultaban con unas cortinas de lienzo azul. Estas últimas corresponden a un montaje litúrgico previo a la terminación del retablo manierista trazado por Asencio de Maeda que se demoró hasta la tercera década del siglo xvii cuando retomaron sus trabajos y fue representado en la estampa grabada por Pedro Rodríguez (h. 1640), que muestra en el ático un busto del Salvador atribuido a Pablo de Céspedes (h. 1580), donde permaneció hasta la realización del retablo actual de Pedro Duque Cornejo y Lorenzo Fernández Iglesias (1734-1738).¹¹⁴ El mismo arquitecto diseñó un pasamanos de hierro para separar el presbiterio del espacio de los fieles y los nuevos soportes de varios lampadarios destinados a colgar las numerosas lámparas y exvotos de la Virgen, realizados por el herrero Juan Barba durante dos años.

4. CONCLUSIÓN

El estudio de estos tabernáculos medievales de la catedral de Sevilla ha permitido adentrarnos por vez primera en la realidad e historia material de dos obras prácticamente desconocidas hasta la fecha que solemnizaron el culto de la Virgen de la Sede en el altar mayor y el altar de la Virgen de la Antigua, que acaparó la mayor parte de las devociones sevillanas en la Baja Edad Media. La riqueza, singularidad y escala monumental de los tabernáculos de la Virgen de los Reyes quedó manifiesta en las descripciones medievales, permaneció sin apenas cambios hasta la inauguración de la capilla Real renacentista en 1579 que hemos dado a conocer junto con algunas transformaciones inéditas de

¹¹³ ACS, FC, libro 9432(98), f. 14r. ACS, FC, libro 7083(33), f. 142r.

¹¹⁴ Espinosa de los Monteros, 1635, p. 67. Recio Mir, 1998, pp. 55-58. Reyes de la Carrera, 2013, pp. 887-900. Martínez Lara, 2015, pp. 16-23.

época barroca. Estas últimas salvaguardaron la mayor parte de uno de sus chapiteles medievales de plata que desde entonces permanece, indisolublemente, incorporado al retablo-tabernáculo de Luis Ortiz de Vargas (1644-1649) y al largo proceso de canonización del santo rey Fernando III, cuyo nuevo culto fue aprobado en 1671.

5. FUENTES DOCUMENTALES

ACS, FC, caja 10908(20), nº 4: Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Fondo Histórico General, Donación de una sepultura cerca de la capilla de la Santa Cruz al platero Sancho Martínez.

ACS, FC, caja 10978(89), nº 8/1 y 14: Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Fondo Histórico General, Inventario de la capilla de la Antigua (1495-1690) y otros documentos.

ACS, FC, libro 10733(31): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Sec. Varios, Proceso y autos que se hacen [...] para la beatificación del siervo de Dios D. Fernando el Santo, 1642-1652.

ACS, FC, libro 6380(488): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Contaduría, Libro de gastos 1562-1573.

ACS, FC, libro 7083(33): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Secretaría, Autos Capitulares 1578-1579.

ACS, FC, libro 9138(4): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Mesa Capitular, *Libro de las heredades e mezquitas e bannos e carneçerías e dineros de la aduana que dieron los muy nobles [...]*. Libro Blanco vol. I.

ACS, FC, libro 9333(1-A): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Fábrica, Libro de todos los dineros y dotes pasadas [...] era de cuatrocientos e un años (año 1363).

ACS, FC, libro 9339(5): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Fábrica, Libro de la obra nueva 1449.

ACS, FC, libro 9342(8): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Fábrica, libro de la fábrica 1454.

ACS, FC, libro 9343(9): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Fábrica, Libro de las cuentas de la fábrica 1462.

ACS, FC, libro 9345(11): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Fábrica, Libro de indulgencias de la obra 1465.

ACS, FC, libro 9347(131): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Fábrica,, Libro de recibo y gasto 1467.

ACS, FC, libro 9349(15): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Fábrica, Libro de las posesiones y heredades de la fábrica 1496.

ACS, FC, libro 9350(16): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Fábrica, Libro de cargo y descargo 1497.

ACS, FC, libro 9352(18): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Fábrica, Libro de las cuentas de todas las rentas de fábrica 1499.

ACS, FC, libro 9372(38): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Fábrica, libro de cargo y descargo de 1518.

ACS, FC, libro 9431(97): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Fábrica, libro de mayordomía de fábrica 1578.

ACS, FC, libro 9432(98): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Fábrica, libro de mayordomía de fábrica 1579.

ACS, FC, libro 9624(284): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Fábrica, Adventicios de fábrica año 1577.

ACS, FC, libro 9625(285): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. Fábrica, Adventicios de fábrica año 1578.

ACS, FC, libro 10733(31): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capitular, Secc. varios, Proceso y autos [...] para la beatificación del siervo de Dios D. Fernando, llamado el Santo.

ACS, FCR, caja 3, exp. 3: Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capilla Real, Secc. Fábrica, Inventario de los bienes año 1655.

ACS, FCR, caja 3, exp. 9: Archivo catedral de Sevilla, Fondo Capilla Real, Secc. Fábrica, Inventario antiguo sf.

ACS, FCR, libro 5(77): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capilla Real, Secc. Secretaría, Autos capitulares 1651-1667.

ACS, FCR, libro 6(78): Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capilla Real, Secc. Secretaría, Autos capitulares 1670-1682.

AGAS, FA, legajo 9783, nº 8: Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Fondo Arzobispal, legajo 9783, nº 8: Condiciones de 1685 con las cuales se ha de haser y executar la obra de jaspes que se pretende haser en la capilla de esta iglesia de Sevilla.

AGS, PEC, 281.- Archivo General de Simancas, Patronato Eclesiástico, legajo 281: Visita original de la capilla Real de Sevilla realizada por el Sr. Antonio Carnicero, Regente de esta ciudad, electo obispo de Canarias.

AGS, RGS, 150001,25.- Archivo General de Simancas, Registro General del Sello, legajo 150001,25: Visita de la capilla Real de la catedral de Sevilla por Luis de Castilla, prior de Aroche y capellán Real, 1500-01-18.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Almagro Gorbea, A., 2007: “De mezquita a catedral. Una adaptación imposible”, en A. Jiménez Martín (ed.), *La piedra postrera* (1). *Ponencias, actas del Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla: Turris Fortissima, pp. 13-46.
- Andersen, E., 2015: “Madonna Tabernacles in Scandinavia c. 1150-c. 1350”, *Journal of the British Archaeological Association*, 168/1, pp. 165-185.
- Aranda, G. de, 1692: *Vida del siervo de Dios, ejemplar de sacerdotes, el venerable Padre Fernando de Contreras, natural de esta ciudad de Sevilla, del ámbito clerical de Nuestro Padre San Pedro*, Sevilla: Tomás López de Haro.
- Belting, H., 2009 [ed. original 1990]: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid: Ediciones Akal.
- Benito Ruano, E., 1952: “La orden de Santiago y el Imperio Latino de Constantinopla”, *Hispania*, 12, pp. 3-36.
- Caillet, J.-P., 2006: “De l’*antependium* au retable: la contribution des orfèvres et émailleurs d’Occident”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 49/193, pp. 3-20.
- Camino Martínez, M.^a C. del, 2007: “De Sevilla a León. El viaje de unas cartas de indulgencia. Notas paleográficas y diplomáticas”, en VV.AA., *Escritura y documentos. Los archivos como fuentes de información*, León: Junta de Castilla y León, pp. 371-392.
- Cano Navas, M.^a L., 1984: *El convento de san José del Carmen de Sevilla*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Carriazo Rubio, J. L., 2000: “Un episodio extraordinario en la historiografía de Fernando III”, en M. González Jiménez (coord.), *Sevilla 1248*, Madrid: Fundación Ramón Areces, pp. 747-756.
- Castán Lanaspá, J., 2006: *Antiguo partido judicial de Nava del Rey (Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, t. XX)*, Valladolid: Diputación Provincial.
- Cintas del Bot, A., 1991: *Iconografía del Rey san Fernando en la pintura de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Cómez Ramos, R., 2016-17: “Iconografía mariana hispalense en tiempos de Alfonso X el Sabio”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, 10, pp. 107-138.
- Corti, F., 1998: “Iconos dentro de las miniaturas de las Cantigas de Santa María”, en *El Mediterráneo y el arte español*, actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte (Valencia, 1996), Valencia: Universidad de Valencia, pp. 8-12.
- Cruz Isidoro, F., 1991: *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*, Sevilla: Diputación Provincial.

- Dalmases, N. de, 1992: *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (aproximació a l'estudi)*, 2 vols., Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- De Marchi, A., 2009: "La postérité du devant-d'autel à Venise: retables orfèvres et retables peints", en J. Kroesen & V. Schmidt (eds.), *The Altar and Its Environment, 1150-1400*, Turnhout: Brepols, pp. 57-86.
- Echeverría Goñi, P. L., 1988: *La policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- Español Bertran, F., 2005: "El escenario litúrgico de la catedral de Girona (s. XI-XIX)", *Hortus Artium Medievalium*, II, pp. 213-232.
- , 2009: "Tabernacle-retables in the Kingdom of Aragon", en J. Kroesen & V. Schmidt (eds.), *The Altar and Its Environment, 1150-1400*, Turnhout: Brepols, pp. 87-108.
- Espinosa de los Monteros, P., 1635: *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, primada antigua de las Españas*, Sevilla, Matías Clavijo [reed. 2010, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla – ICAS].
- Estella Marcos, M. M., 1984: *La escultura del marfil en España. Románica y gótica*, Madrid: Editora Nacional.
- Fernández López, J., 2003: *Lucas Valdés (1661-1725)*, Sevilla: Diputación Provincial.
- Fernández-Ladreda, C., 1989: *Imaginería medieval mariana en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Fernández-Viagas Escurero, P., 2017: "El rey en las Partidas de Alfonso X: su vicariato divino y su caracterización bajo esquemas de sacralidad", *Hispania Sacra*, 69/139, pp. 61-80.
- Fuentes Isla, B., 1922-23: "La imagen de la Virgen en los sellos. Estudio de la sigilografía española de los siglos XIII, XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 43, pp. 495-526, y 44, pp. 153-203 y 320-340.
- Gámez Martín, J., 2010: "El mecenazgo artístico de Mateo Vázquez de Leca en la capilla Real de Sevilla", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 618, pp. 656-662.
- García Baeza, A., 2016: "'Un mal paño muy viejo y roto'. Francisco de Herrera el Mozo y la reforma de la capilla Real de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 28, pp. 151-169.
- García Bernal, J. J., 2008: "Rito y culto de la monarquía filipina: el solemne traslado de los cuerpos reales a la capilla nueva de Sevilla (1579)", *Revista de Humanidades*, 15, pp. 171-198.
- Gestoso y Pérez, J., 1890: *Sevilla monumental y artística*, t. 2, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- , 1899-1908: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, 3 ts., Sevilla: La Andalucía Moderna.

- González Ferrín, I., 2012: "El Archivo de la capilla Real", en A. Jiménez Martín (dir.), *La capilla Real. XIX Edición del Aula Hernán Ruiz, Sevilla 25-26 octubre 2012*, Sevilla: Catedral de Sevilla, pp. 45-78.
- Guerrero Lovillo, J., 1980: "Arte", en VV.AA., *Andalucía*, vol. 1, Barcelona: Fundación Juan March, pp. 143-342.
- Guerrero Vega, J. M.^a, 2010: "El informe de 1513 de Alonso Rodríguez", en A. Jiménez Martín (dir.), *La catedral después de Carlín. XVII Edición del Aula Hernán Ruiz, Sevilla 14-16 octubre 2010*, Sevilla: Catedral de Sevilla, pp. 31-74.
- Gutiérrez Baños, F., 1997: *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos: Junta de Castilla y León.
- , 2005a: *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de la pintura mural y sobre tabla*, 2 ts., Madrid: Fundación Universitaria Española.
- , 2005b: "Un castellano en la corte de Enrique III de Inglaterra: relaciones entre la escuela de Salamanca y el círculo cortesano de Westminster", *BSAA arte*, 71, pp. 13-64.
- , 2011a: "La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera", *Artígrama*, 26, 2011, pp. 381-430.
- , 2011b: "Pintura monumental en tiempos del *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María*", en L. Fernández Fernández & J. C. Ruiz Souza (dirs.), *Alfonso X el Sabio 1221-1284. Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid: Testimonio Compañía Editorial, pp. 375-408.
- , 2018: "Pasear entre ruinas: retablos-tabernáculo castellanos de la Baja Edad Media", *BSAA arte*, 84, pp. 41-83.
- Jiménez Martín, A., 2007: "Rarezas de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla", en A. Jiménez Martín (ed.), *La piedra postrera (2). Comunicaciones, actas del Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final*, Sevilla: Taller Dereçeo, pp. 401-420.
- , 2013: *Anatomía de la catedral de Sevilla*, Sevilla: Diputación Provincial.
- Jiménez Martín, A. & Cabeza Méndez, J. M.^a, 1988: *Turris Fortissima. Documentos sobre la construcción, acrecentamiento y restauración de la Giralda*, Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.
- Jiménez Martín, A. & Pérez Peñaranda, I., 1997: *Cartografía de la Montaña Hueca*, Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla.
- Jiménez Sancho, Á & Jiménez Martín, A., 2019: "Arqueología y conservación: alicerces en la catedral de Sevilla", *Arqueología de la Arquitectura*, 16, pp. 1-16.

- Halcón, F., 2009: "El retablo sevillano de la primera mitad del siglo xvii", en F. Halcón, F. Herrera & Á. Recio, *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, Sevilla: Diputación Provincial, Fundación Cajasol y Real Maestranza de Caballería, pp. 127-202.
- Hernández Díaz, J., 1937: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía IX. Arte hispalense de los siglos xv y xvi*, Sevilla: Laboratorio de Arte.
- , 1948: "Estudio de la iconografía mariana hispalense en la época fernandina", *Archivo Hispalense*, 27-32, pp. 3-38.
- , 1971: *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Hernández Núñez, J. C., 1998: "Placa con castillo y placa con león", en A. Morales (com.), *Metropolis totius Hispaniae*, catálogo de exposición, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, pp. 276-277.
- Herrera García, F. J., 1993: "Retablos simulados. Aproximación al estudio del retablo pintado en Andalucía Occidental", *Atrio*, 5, pp. 100-120.
- Kroesen, J. E. A. (2004): "Retablos medievales de plata", en J. Rivas Carmona (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2004*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 243-261.
- , 2014: "The Altar and Its Decorations in Medieval Churches. A Functionalist Approach", *Medievalia. Revista d'Estudis Medievals*, 17, pp. 153-183.
- Laguna Paúl, T., 1997: "Notas sobre pintura gótica sevillana. El testimonio de Lucas Valdés", *Laboratorio de Arte*, 10, pp. 63-70.
- , 1998: "La aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla", en A. Morales (com.), *Metropolis totius Hispaniae*, catálogo de exposición, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, pp. 41-71.
- , 2001: "La capilla de los Reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona castellana con el Cabildo hispalense en su etapa fundacional (1248-1285)", en I. G. Bango Torviso (dir.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía I. Estudios y catálogo*, catálogo de exposición, León: Junta de Castilla y León y Caja España, pp. 235-251.
- , 2006: "Dos fragmentos en busca de autor y una fecha equívoca. Alonso Martínez, pintor en Córdoba a mediados del siglo xiv", *Laboratorio de Arte*, 18, pp. 77-88.
- , 2009a: "El Imperio y la Corona de Castilla: la visita a la capilla de los Reyes de Sevilla en 1500", en C. Cosmen Alonso, M.^a V. Herráez Ortega & M.^a Pellón Gómez-Calcerrada (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, Universidad de León, pp. 217-237.

- , 2009b: “‘Si el nuestro cuerpo fuere enterrado en Sevilla’. Alfonso X y la capilla de los Reyes”, en I. G. Bango Torviso (com.), *Alfonso X el Sabio*, catálogo de exposición, Murcia: Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, pp. 116-133.
- , 2012: “‘Una capilla mía que dicen de los reyes’. Memoria de la capilla Real de la catedral mudéjar, la aljama cristianizada, de Santa María de Sevilla, en A. Jiménez Martín (dir.), *La capilla Real. XIX Edición del Aula Hernán Ruiz, Sevilla 25-26 octubre 2012*, Sevilla: Catedral de Sevilla, pp. 175-231.
- , 2013a: “Mobiliario medieval de la capilla de los Reyes de la catedral de Sevilla. Aportaciones a los ‘ornamenta ecclesiae’ de su etapa fundacional, *Laboratorio de Arte*, 25/1, pp. 53-77.
- , 2013b: “Devociones reales e imagen pública en Sevilla”, *Anales de Historia del Arte*, 23/extraordinario 2, 127-157.
- , 2015: “El robo de la corona de las águilas y las coronas del siglo XIX de la Virgen de los Reyes”, *Laboratorio de Arte*, 27, pp. 345-361.
- , 2018a: “Memoria funeraria y patronazgo de Juan de Cervantes en la catedral de Sevilla. Mercadante de Bretaña y las obras de la capilla de san Hermenegildo”, en M.^a V. Herráez, M.^a C. Cosmen, M.^a D. Teixeira y J. A. Moráis Morán (eds.), *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval – Bishops and Cathedrals. Art in Late Medieval Castile*, Berna: Peter Lang, pp. 75-120.
- , 2018b: “Memoria de un espacio regio referencial: la capilla hispalense de Alfonso X”, en O. Pérez Monzón & M. Miquel Juan & M.^a Martín Gil (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, Madrid: Sílex, pp. 213-240.
- , 2019: “Necesidades litúrgicas, construcción y deconstrucción de la Capilla Mayor de la catedral de Sevilla en la Baja Edad Media. I: memoria topográfica y documental desde 1248 hasta mediados del siglo XV”, *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, 12, pp. 203-230.
- , en prensa: “Altars pintados: trampantojos a lo divino de la Virgen de los Reyes de los siglos XVII y XVIII”.
- Lapaire, C., 1969: “Les retables à baldaquin gothiques”, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 26, pp. 169-190.
- , 1972: “Les retables à tabernacle polygonal de l’époque gothique”, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 29, pp. 40-64.
- López Guzmán, R. & Montes González, F., 2017: *La religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico*, Granada: Universidad de Granada.
- López Martínez, C., 1932: *Notas para la Historia del Arte. Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla: Tipografía Rodríguez, Giménez y Compañía.

- Lucía Gómez-Chacón, D., 2018: "La *Madona de Madrid*: una donación de Sancho IV al convento de Santo Domingo el Real", *Archivo Español de Arte*, 93/364, pp. 333-348.
- Maldonado de Saavedra, J., 1579: *Relación que embió el Cabildo de la Santa Iglesia de Sevilla al rey don Felipe II de lo que se executó en la Traslación de las Imágenes, Reliquias y Cuerpos Reales de la Capilla real vieja a la nueva de la Santa Iglesia*, Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina (Papeles varios referentes a San Fernando), ms. 58-5-39, n° 12.
- Martín González, J. J. & Plaza Santiago, F. J. de la, 1987: *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios)* (*Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, t. XIV, parte segunda), Valladolid: Diputación Provincial.
- Martínez de Aguirre, J., 1998: "La introducción de la escultura gótica en Sevilla (1248-1300)", en A. Morales (com.), *Metropolis totius Hispaniae*, catálogo de exposición, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, pp. 111-129.
- Martínez Lara, P., 2015: "Pablo de Céspedes, la Virgen de la Antigua y su copia para la catedral de Córdoba", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 46, pp. 15-31.
- Mata Torres, J., 2001: *La rejería sevillana en el siglo XVI*, Sevilla: Diputación Provincial.
- Medianero Hernández, J. M.^a, 2008: *Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen "decana" de Sevilla*, Sevilla: Diputación Provincial.
- Memoria..., 1345: *Copia manuscrita de los textos proporcionados al copista Diego Ignacio de Góngora. Sig. 5: Esta memoria se sacó de un libro de Hernán Pérez de Guzmán, que fue escrito era de 1383 [año 1345] que a 225 años sacose en 15 de julio de 1570*, Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina (Papeles varios referentes a San Fernando), ms. 8-5-39, n° 8.
- Molina López, L., 2011: "Viaje a Italia a través de las Cantigas Historiadas de Alfonso X", *Anales de Historia del Arte*, 21/extraordinario 1, pp. 319-330.
- Mora Vicente, G. & Guerrero Vega, J. M.^a, 2016: "La capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Sevilla en el tránsito al siglo XVI. Una aproximación desde el análisis constructivo, estratigráfico y documental", en B. Alonso Ruiz y J. C. Rodríguez Estévez (coords.), *1514: arquitectos tardogóticos en la encrucijada*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 595-619.
- Morales, A. J., 1979: *La capilla Real de Sevilla*, Sevilla: Diputación Provincial.
- , 1984: "Artes aplicadas e industriales en la catedral de Sevilla", en VV.AA., *La catedral de Sevilla*, Sevilla: Ediciones Guadalquivir, pp. 539-573.

- , 2012: “La capilla Real de Sevilla, del ‘Plateresco’ al Barroco”, en A. Jiménez Martín (dir.), *La capilla Real. XIX Edición del Aula Hernán Ruiz, Sevilla 25-26 octubre 2012*, Sevilla: Catedral de Sevilla, pp. 235-255.
- Muñiz, A., 1686: *Insinuación apologética al rey N. Sr. D. Carlos segundo para su Santa y Real Capilla de la ciudad de Sevilla en que discurre, y desenvuelven de las mezclas de la confusión que de su venerable antigüedad [...]*, Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, ms. 57-3-40.
- Muñoz Párraga, C., 2009: “Tabernáculo”, en I. G. Bango Torviso (com.), *Alfonso X el Sabio*, catálogo de exposición, Murcia: Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, pp. 354-355.
- Nyborg, E., 2009: “Retables with two spires. A contribution on the early development of the Altarpiece”, en J. Kroesen & V. Schmidt (eds.), *The Altar and Its Environment, 1150–1400*, Turnhout: Brepols, pp. 183-201.
- Ortiz de Zúñiga, D., 1795-96 [ed. original 1677]: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*, ed. de Antonio María Espinosa y Cárcel, 5 ts., Madrid: Imprenta Real.
- Peña Velasco, C. de la, 2014: “La imagen de la escultura en la pintura (1506-1755)”, *Ars Bilduma*, 4, pp. 49-72.
- Peraza, L. de, 1997 [h. 1535]: *Historia de la ciudad de Sevilla*, Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, ms. 57-6-34, ed. de S. M.^a Pérez González, 2 vols., Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla – ICAS.
- Pereda, F., 2007: *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid: Marcial Pons.
- Pérez Sánchez, A. E., 1992: “Trampantojos ‘a lo divino’”, *Lecturas de Historia del Arte*, 3, pp. 139-155.
- Poleró, V., 1896: “Nuestra Señora de la Antigua”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 4/40, pp. 57-58.
- Primera Crónica General...*, 1906: *Primera Crónica General, o sea, Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, t. 1: *Texto*, ed. de R. Menéndez Pidal, Madrid: Bailly-Baillière e Hijos, Editores.
- Quiles, F., 1999: “En los cimientos de la iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 75-76, pp. 203-249.
- Ramos Sosa, R., 1998: “Una pintura de la Virgen de los Reyes en Lima”, *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 477, pp. 32-33.
- Recio Mir, A., 1998: “Asencio de Maeda y la transformación de la Capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla (1578-1601)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 29, 51-67.

- , 2000: “La llegada del Renacimiento a Sevilla: el proyecto del Cardenal Hurtado de Mendoza para la capilla de la Antigua de la catedral”, *Archivo Español de Arte*, 73, pp. 176-190.
- Reyes de la Carrera, M. R., 2013: “Un grabado del retablo de Asencio de Maeda para la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 25/2, pp. 887-900.
- Rodríguez de Quesada, J. J., 1756-75: *Fundación de la capilla Real de Sevilla, por el santo Rey san Fernando [...]*, Sevilla, Archivo Catedral de Sevilla, Fondo Capilla Real, libro 12(113).
- Rodríguez G. de Ceballos, A., 2010: “‘Trampantojos a lo divino’: iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional”, en J. M. Almansa *et alii* (eds.), *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 24-33. Handle: <http://hdl.handle.net/10433/6249>
- Ruiz Jiménez, J., 2014: “Música tras la muerte: dotaciones privadas y espacios rituales en la catedral de Sevilla (siglos XIII-XVI)”, *Revista de Musicología*, 37/1, 53-87.
- Sánchez Ameijeiras, R. 2002: “‘Ymagines sanctae’: Fray Juan Gil de Zamora y la teoría de la imagen sagrada en las *Cantigas de Santa María*”, en M. Romani Martínez & M.^a Á. Novoa Gómez (eds.), *Homenaje a José García Oro*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 515-525.
- , 2009: “‘Como a Virgen Santa paresceu, paresça’: las empresas marianas alfonsíes y la teoría neoplatónica de la imagen sagrada”, en I. G. Bango Torviso (com.), *Alfonso X el Sabio*, catálogo de exposición, Murcia: Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, pp. 357-365.
- Sánchez Concha, F. J., 2003: *Pintura de caballete de la catedral de Baeza*, Baeza: Ayuntamiento de Baeza.
- Sánchez y Pineda, C., 1935: “La Virgen de la Sede de la catedral de Sevilla”, *Boletín de Bellas Artes*, 2, pp. 38-45.
- Sánchez Ramos, V. & Gutiérrez Núñez, F. J., 2016: “La Virgen del Coral y la compleja historia de un culto antiguo de la Sevilla barroca”, en V. Sánchez Ramos (ed.), *Maria, Regina Naturae. Congreso Mariano Nacional sobre Adoraciones de la Virgen vinculadas a la naturaleza: historia, arte y cultura. Actas*, Berja: Centro Virgitano de Estudios Históricos y Muy Antigua, Real, Venerable e Ilustre Hermandad de Nuestra Señora la Santísima Virgen de Gádor, pp. 522-536.
- Sánchez Saus, R., 1989: *Caballería y linaje en la Sevilla medieval*, Sevilla: Diputación Provincial.

- Santos Márquez, A. J., 2007: *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del quinientos*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Sanz Serrano, M.^a J., 1991: *El gremio de plateros sevillano. 1344-1867*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- , 1998: “Imagen del antiguo tabernáculo de plata de la capilla Real de Sevilla, a través de dos sellos medievales”, *Laboratorio de Arte*, 11, pp. 51-67.
- Serrera Contreras, J. M., 1977: “Antón Pérez, pintor sevillano del siglo xvi”, *Archivo Hispalense*, 185, pp. 127-148.
- , 1984: “Pintura y pintores del siglo xvi en la catedral de Sevilla”, en VV.AA., *La catedral de Sevilla*, Sevilla: Ediciones Guadalquivir, pp. 353-404.
- , 1990: “La Virgen de la Antigua: informes y restauraciones, siglos xviii-xx”, *Archivo Hispalense*, 223, pp. 171-178.
- Sigüenza, F. de, 1996 [1579]: *Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes y cuerpo de San Leandro y de los cuerpos reales a la Real Capilla de la Santa Iglesia de Sevilla, escrita en diálogo por Francisco de Sigüenza*, Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, ms. 58-2-47, ed. de F. García de la Concha Delgado, Sevilla: Fundación El Monte.
- Stoichita, V. I., 1996: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid: Alianza Editorial.
- Valdivieso González, E. 1990: “Pinturas de Domingo Martínez en la capilla de la Virgen de la Antigua en la catedral de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 3, pp. 109-121.
- Vicent-Cass, C., 2018: “María en trampantojo. A propósito de las imágenes marianas en la España del siglo xvii”, *Versants*, 65/3, pp. 15-31.
- La Virgen de los Reyes...*, 2004: *La Virgen de los Reyes. Cien años de su coronación*, catálogo de exposición, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla – ICAS.
- Yarza Luaces, J., 1991: “384.- Tabernacle”, in *Catàleg d'escultura i pintura medievals* (= catálogo Museu Frederic Marès), Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 393-394.

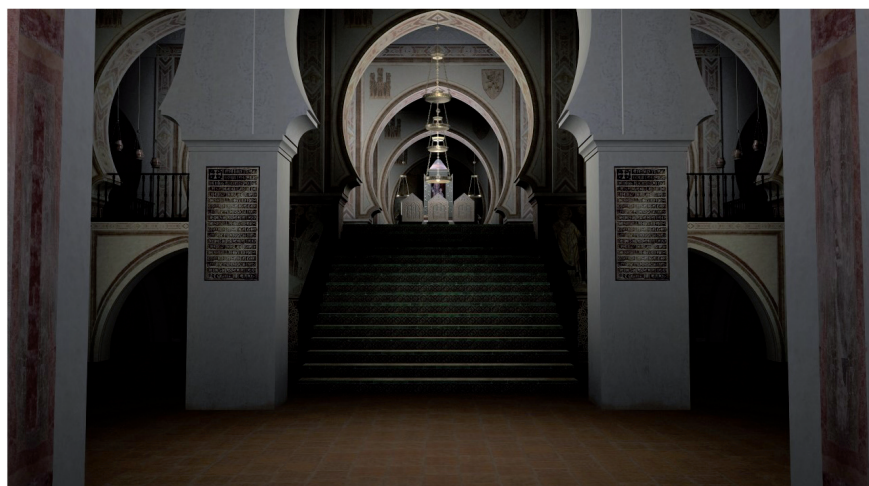
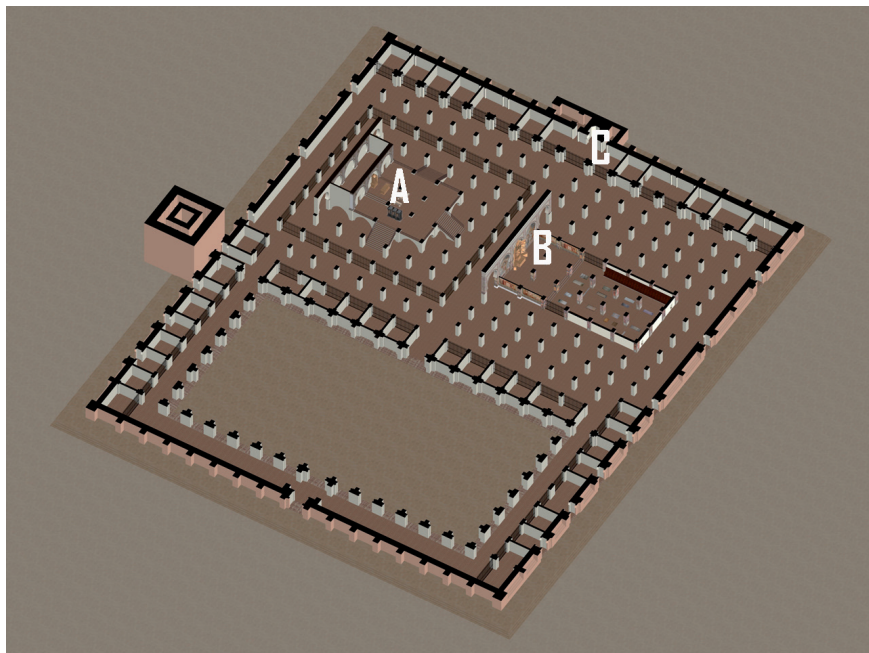


Fig. 1. Restitución de la primitiva catedral de Sevilla hacia 1430 con la localización de los altares de la Virgen de los Reyes (A), de la Sede (B) y de la Antigua (C).

Reconstrucción de la doble altura de la capilla de los Reyes.

© Antonio Almagro Gorbea, 2009.



Fig. 2. Sellos de placa de la capilla Real de Sevilla
 insertos en la *Insinuación apologética* de Alonso Muñiz (1686).



Fig. 3. Antón Sánchez de Segovia, 1262: tabernáculos pintados de la capilla de san Martín de la catedral vieja de Salamanca.

© Fernando Gutiérrez Baños.



Fig. 4. Jorge de Toledo, h. 1278: bóveda y rosetón del tabernáculo de la Virgen de los Reyes incorporado al retablo de Luis Ortiz de Vargas (1644-1649).
© Fotografía TLP.



Fig. 5. Francisco de Varela, 1644: *Virgen de los Reyes*.
© Museo Pedro de Osma (Lima).



Fig. 6. Anónimo, h. 1630: *Virgen de los Reyes*.
Monasterio de la Concepción del Carmen (Valladolid).
© Ramón Pérez de Castro.



Fig. 7. Jorge de Toledo, h. 1278: anverso de dos placas sueltas de 9,5 x 9,5 cm de los batientes del tabernáculo de la Virgen de los Reyes.

© Fotografías TLP.



Fig. 8.
Chapitel exterior del tabernáculo de la Virgen de los Reyes incorporado al retablo de Luis Ortiz de Vargas (1644-1649).
© Fotografías TLP.



Fig. 9.
Sello de placa del cabildo catedral
de Sevilla inserto en una bula
de indulgencia conservada en la
catedral de León.
Virgen de la Sede de la catedral de
Sevilla.

© Fotografías Archivo Catedral de
León y TLP.



Fig. 10.

Propuesta de restitución del tabernáculo de la Virgen de la Antigua hacia 1497-1499.

Virgen de la Antigua enmarcada en el cuerpo central del retablo de 1734.

Altar barroco del Cristo del Perdón de la catedral de Sevilla.

© Fotografías TLP.

